مفاتيح

تحاليل أسلوبية

محمّد الهادي الطرابلسي

دار الجنوب

محمّد الهادي الطّرابلسي

تحاليل أسلوبيّة

دار الجنوب للنشر - تونس

79 نهج فلسطين — 1002 تونس
ISBN : 9973 - 703 - 22 - 7

مفـاتيـح

أمّا زماننا هذا... فإن التَدَاخُل فيه بين الثقافة والتربية يُلزم بتجاوز بَسيط المهارات التّربويّة الى التّكوين المتين الذّي تَبني عليه مستقبَلها الشعوبُ. فمتى لم تنتشر خيراتُ الثقافة بالتّعميم حتى تغدُو وفرةً تغمُرُ إقلالَنَا في الفكر والاقتصاد والاجتماع والسياسة، يظل النُّموُ، أيُّ نُموٍ، غيرَ متكافيء يتهدّده التّهافتُ والانحِسارُ.

من هذا المنطلَق، ومن الإيمان بأنّ لنا اليومَ كفاءاتٍ أهلاً لأنْ تُوَقَّعَ بِها الامالُ، تطمَحُ هذِهِ السلسلةُ، أكثرَ ما تطمحُ الى :

ــ أن تضطَلِع التربيةُ والثقافةُ بنحتِ سَوِيّ الكِيان

ــ أن تُرفعَ الحواجِزُ بين التعليم (الثانوي والعالي)... وبين المجتمع

ــ أن نَتَجاوَزَ الرِوايَةَ إلى الدِرايةِ حتّى يكون حوار ثقافيّ تربويّ فعّال

نعم!... تطمح هذه السلسلة الى تَنْمية الثقافةِ بالتربية والتربية بالثقافةِ.

محمد المصمودي　　　　حسين الـواد

تقـديـــم

« الأسلوبيّة ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا. أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميّز النّصوص، وطابع الشخصيّة الأدبيّة لكل مؤلّف مدروس. لا تغني فيها الشواهد المتفرّقة ولا التحاليل الجزئيّة ولا التجارب المتقطّعة. فلا بدّ فيها من فحص للنصوص وتمثّل لجوهرها وإجراء التحليل في نماذج بيانيّة تختار منها على قواعد ثابتة لتكوّن للدارس صورا واضحة وكلّية عن النصوص المدروسة ومسالك الإبداع فيها.

وإذا بقيت في الأسلوبيّة صعوبات جمّة في مستوى تعريفها وتحديد صلتها بالعلوم المجاورة لها وضبط أهدافها فإنّ في إمكانات تطبيقها المتعدّدة وخصب نتائجها وتعلّق روّاد الأدب في كلّ لغة وفي كلّ عصر الى ثمرة التحليل فيها ما يقنع الشاكّ في وجودها بضرورتها ونجاعتها إن لم نقلْ بأولويّتها في درس الآداب وحَتميّتها في بناء الدّرس النقديّ.

ولمّا كان موضوع الأسلوبيّة توظيف الظواهر اللّغوية والفنّيّة توظيفا جماليّا كان تقدّمها مرتهنا بالنظر في مجالات التوظيف وسياقات التجلّي ولا سيّما أنّ الظاهرة الواحدة لا توظّف في النصوص بشكل واحد مرّتين، ممّا يجعلها تقتضي جهدا متواصلا في التحليل وروحا متجدّدة في العمل ويقظة دائمة في النظر لرصد كلّ تغيير وتسجيل كلّ إبداع.

ولئن كان بين الخطاب الأسلوبي النظريّ والتحليل الأسلوبيّ التطبيقيّ تفاعل وجدليّة فإنّ التحليل الأسلوبيّ يوفّر للخطاب الأسلوبيّ من المادة المدعّمة والنتائج المقوّمة والعناصر المطوّرة أكثر ممّا يقدّم النظر للتحليل من وسائل الثراء والتطوير. فالخطاب الأسلوبيّ الذي يمكن أن نصوغه

قبل تعميم مباشرة التحليل وتنويع التطبيقات لا يساعد الدارس إلاّ في الانطلاق وذلك بتوجيهه عمليّة التحليل الوجهة الأسلوبية وإعداده لها الاختيارات المنهجيّة العامّة والمقوّمات العلميّة الدنيا. فإذا توفّر لها ما يكفي من ضمانات حسن السير جرت عمليّة التحليل إلى غايتها وعادت على الجهاز النظريّ بثمارها الجمّة.

والأسلوبيّة ممارسة أيضا لأنها علم بمهارة يُحصَّل بمهارة ولذلك تقتضي الأسلوبية من الدارس ـــ فضلا عن حذقه العلم وإحكامه المنهج ـــ حسّا إبداعيّا لا يحصل الحدّ الأدنى المشروط منه إلاّ بطول العشرة للأدب وعمق الخبرة بالنصوص والتشبّع بالتجارب الأدبيّة في نماذجها الهامّة وجملة النّصوص المدروسة في صورها العامّة.

إلاّ أنّ التحليل الأسلوبيّ ضروب تختلف باختلاف ثقافة الدّارسين الممارسين وباختلاف زوايا النّظر التي ينظرون منها إلى النّص. فمنهم من يمثّل تحليله نقطة التقاء اللّسانيات وعلم البلاغة، أو اللّسانيات والنّقد الأدبيّ، أو التقاء مبادىء نظريّة الإخبار في تحديد الجهاز الأدنى في التّخاطب ومبادىء اللّسانيات العامّة ومقاييس النقد الأدبي. كما يختلف التحليل الأسلوبيّ باختلاف الهدف، فقد يكون الهدف منه تحديد مقوّمات الكلام العاديّ في جهة ومقوّمات الخطاب الأدبيّ في جهة أخرى. أو تحديد مقوّمات الخطاب الأدبيّ دون سواه اعتبارا بأنّ مظانّ الأسلوب إنما هي في النصوص الأدبيّة والكتابات الإبداعيّة كما قد يكون الهدف منه تحديد ردود فعل المتقبّل إزاء الرسالة اللغويّة المتجسّمة في النصّ المدروس ثم البحث عن دوافع تلك الردود في شكل النصّ نفسه. كما يختلف التحليل الأسلوبيّ باختلاف مداخل التحليل. فقد يكون المدخل بنيويّا بمعنى أنّ الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار، أو دلاليّا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئيّة وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامّة وأجناسه المعتمدة كما قد يكون المدخل بلاغيّا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول اليه

من الباب التقنيّ فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء...

ولا توجد وصفة جاهزة تعتمد في التّحليل وتطبّق تطبيقا آليّا مع الاطمئنان ـــ دون إحقاق ـــ إلى أنها تتضمن مادّة تقي الدارس شرّ الخطإ في التّقدير أو المجازفة في القول. لا توجد في التحليل الأسلوبيّ قواعد متحجّرة ولا «آليّات» كما يقال.

هذا الذي يميّز الدّرس الأسلوبيّ عن الدّرس البلاغيّ ـــ مثلا ـــ ويمثّل في الوقت ذاته المعادلة الصّعبة فيه. ذلك أنّ دارس الأسلوب مع ذلك يطمح إلى أن يؤسّس التّحليل ـــ قدر ما يستطيع ـــ تأسيسا علميا.

وللتحليل الأسلوبيّ ـــ رغم اختلاف ضروبه ـــ ثوابت لا يكون له معنى إلّا بها.

فمن الثوابت المنهجيّة فيه الانطلاق في بنائه من الظّاهرة اللّغويّة خاصّة ومختلف موادّ البناء والأداء في الكلام عامّة وتركيز النّظر على كيفيّات التّعبير المعربَة عن صور الشّعور والتّفكير سواء ما تعلّق منها بالمفردة والتركيب وبالصوت والمعنى وبالصيغة والدّلالة وبالحركة والصّورة وبنوع النصّ وشكله وبجنس الكتابة وغرضها... يكون الاعتماد في جميع ذلك على الظواهر الموظّفة توظيفا جديدا لا على الظّواهر المستعملة استعمالا عاديّا طبق أوضاع اللّغة وتقاليد الكتابة والمألوف من قواعد التّواصل.

فلا نعني بتوظيف الظاهرة اللّغويّة مجرّد استعمالها في الكلام أو كيفيّة إجرائها فيه ومختلف الوضعيّات التي تكون لها في نطاقه وإنما التّوظيف استعمال جملة الوسائل اللّغويّة استعمالا خاصّا لغاية أدبيّة جماليّة أو تأثيريّة يتجاوز مستوى الإخبار والتّوصيل بل هو استعمال يتناسب تناسبا عكسيّا مع استعمال هذه الوسائل لغاية الإخبار والتّوصيل. ذلك لأنّ النصوص الشعريّة ـــ والنّصوص الأدبيّة عامة ـــ تنزع فيها علاقة الدالّ بالمدلول إلى أن تصبح علاقة مبرّرة لا عفويّة ولا اعتباطيّة.

هذا يعني أنّ التّحليل الأسلوبيّ عمل ينبغي أن يُمهَّد له بأعمال تحضيريّة ليست من صميمه ولكنّه لا يجري إلّا بعد حصولها، أهمّها حلّ الإشكالات العائقة عن الفهم، وتحديد الموازين التي بها تعرف قيم الظواهر لتطرح من الحساب كلّ ظاهرة مستعملة على غير وجه التّوظيف الجماليّ، ومعرفة ما استقرّ عليه العرف في الوضع اللّغويّ والدّرس النقديّ والتاريخ الأدبيّ... استعدادا لتحديد مظاهر التّعبير وعناصر الإضافة ومواطن الإبداع التي تقدّمها النصوص المدروسة.

وتحديد الظاهرة الأسلوبيّة ــ وهي الظاهرة اللّغوية أو الفنيّة الموظّفة توظيفا خاصّا على ما بيّنا ــ ليس إلّا لبنة أولى في بناء التّحليل الأسلوبيّ. لأنّ من ثوابت الأسلوبيّة أيضا التّحقيق في وضع الظواهر المختارة : هل يصدق عليها النعت بالظواهر الموظّفة وما الذي يبرّر ذلك فيها ويصوّر مدى التّوظيف الذي جعلت له وأثره في مبنى النصّ ومعناه ؟ ذلك أنّ المحلّل الأسلوبيّ لا يسلّم بأدبيّة النصّ أو شعريّة الشعر تسليما وإنما هو ينحو في عمله منحى البحث والمناقشة والمساءلة قبل أن يطمئن إلى أيّ نتيجة من نتائج التحليل.

وليس التّحليل الأسلوبيّ بحثا في الموافقات ولا في المفارقات بمعنى أنّه لا يتأسّس على ما في النصّ يوافق كونا موجودا من القواعد (اللّغوية أساسا) وتقاليد الكتابة (العاديّة أو الأدبيّة) والمعاني المقصودة والانطباعات الحاصلة... أو ما يخالف شيْئا من ذلك فيه وإنما هو يتأسّس على ما فيه من إنجاز للكلام ــ مهما كان موافقا أو مخالفا لإنجازات معروفة ــ يؤسس كونا جديدا خاصّا بالنصّ المدروس لا هو الكون الموجود ولا الكون المنشود بالضرورة.

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

أولاها أنّ النصوص التي حلّلناها تغلب عليها الصّبغة الوصفية (باستثناء نصّ السيّاب) مشفوعة بحيرة تأمّليّة (باستثناء نصّ الاصفهاني)، لكنّ الوصف فيها والتأمّل ظاهرتان تبيّناهما بعد أن حلّلنا النصوص وجعلناها

كتابا فإذا هما ظاهرتان مشتركتان بينهما وقابلتان لتكونا علّتين تبرّران الجمع بينها.

والملاحظة الثانية هي أنّ للبحث الإيقاعيّ في جميع هذه التّحاليل حضورا ملحوظا. كان ذلك في صور متفاوتة الأهمية ولكنّها تستوفي في كلّ نصّ، حظّ المادة الصوتية المتوفّرة من الدرس.

وفي هذا الكتاب جمعنا نصوصا نظرنا إليها من زوايا مختلفة وقد كان رائدنا في اختيار زاوية النظرة إلى كلّ نصّ، الأسلوب الغالب أو مجموعة الأساليب الغالبة في صلتها بموضوع النصّ وغرضه وجنسه ونوع الكتابة فيه. فلم تخضع زاوية النظر عندنا لفكرة مسبقة أو إطار منهجيّ جاهز. ولذلك إن كانت الوجهة الأسلوبيّة هي القاسم المشترك بين تحاليلنا من الناحية العلميّة، فإنّ الخصوصيّة النصيّة هي الملمح المميّز لكلّ تحليل من الناحية العمليّة. وفي اختيارنا اعتماد زاوية النظر في التحليل تحديد لمجالات التحليل لامحالة ولكنّ فيها تركيزا على أبرز الخصائص وتعيينا لأوْلي المفاتيح بالاستعمال للدخول إلى النصّ والسيطرة على آليّات المبنى والمعنى فيه.

ولمّا كان أساس التحليل الإيقاعي عندنا هو المادّة الصوتيّة في توظيفها توظيفا جماليّا نعتناه بتوظيف الأصوات ولا يعدو الأمر في ذلك أن يكون بحثا في كيفيّة صناعة الشعر من الأصوات.

فكانت «راقصة» مصطفى خريّف نصّا يقوم على وصف مشهد مع نحت مثال مجرّد من الصّورة والحركة والصّوت، و«الأسلحة والأطفال» للسّيّاب، ملحمة في الوضع المتردّي والتغيير المؤمّل ممثّلة بالأصوات الفنّية والأصوات اللّغويّة والأصوات الطبيعيّة و«سينيّة» البحتري مشهد إيوان أتت عليه الأزمان يشهد للإنسان بالقوّة والضّعف في آن، فإذا النصّ يدور حول الأعمال والأعلام، صوّرت التأزم فيه صفة الصّفير العالقة بصوت السين بالأخصّ على أنه صوت مفرد معزول ليس له معنى في أصل الوضع اللغوي لكنّ صلة انعقدت بينه وبين أمثاله فكوّنت جهازا

صوتيًا غزير الدّلالة. وكان «نشيد الأرض» لجبران مرتكزا على صورة الأرض المادّية في تحوّلها مظهرا لتجلّي القدرة الإلاهيّة بمفعول بُنًى تفاعلت في النصّ أهمّها البنية الإيقاعية، وكانت «العاصفة الليليّة» في نصّ السيوطي موضوع سجع جعل منها مصدر اختبار واعتبار، و«الحيرة» في نصّ الاصفهاني صورة متأرجحة بين الواقع والمثال جلاّها الدّفاع بالقول والدّعم بالشاهد وحلاّها التخييل بالكلام الجميل.

وبالله التوفيق

الصّــورة والحــركــة والصّــوت
فــي
«راقصــة» مصطفــى خــريّــف

راقصـــة

رنَّتِ الأَوْتَارُ سَكْرَى اللَّحْنِ، تَخْفَى ثُمَّ تَظْهَرْ
صَوْتُهَا مُخْتَلِفُ التَّوْقِيعِ، يَعْلُو ثُمَّ يَقْصُرْ
تَـارَةً يَمْتَـدُّ كَالنُّـورِ، وَطَـوْرا يَتَـكَسَّرْ
تَارَةً كَالنَّارِ، يَذْكُو جَاحِمٌ مِنْهُ مُسَعَّرْ
وَأَوَانا سَلِسُ الأَنْغَامِ، يَنْسَابُ كَكَوْثَـرْ
وَأَوَانـا كَنَسِيـمٍ، وَأَوَانـا مِثْـلُ صَرْصَرْ
كَانْدِفَاعِ الْبَحْرِ فِي الشَّاطِيءِ بالأَمْوَاجِ يَزْأَرْ
أَوْ كَيُنْبُوعٍ بَدَا فَوْقَ صُخُـورٍ يَتَفَجَّـرْ
فَهْوَ مَا يَنْفَكُّ يَهْـذِي وَيُغَنِّـي وَيُثَرْثِـرْ

تِلْكَ أَزْهَارٌ مِنَ الأَلْحَانِ تَسْتَهْوِي وَتَسْحَرْ
لُغَةٌ لِلْفَنِّ عَجَّتْ بِمَعَانٍ لَيْسَ تُـحْصَرْ
فِي انْسِجَامٍ تَلْمَسُ الأُذْنُ بِهِ الشَّوْقَ وَتُبْصِرْ
وَتُـؤَدِّي أَرَجًا لِلشَّمِّ مِسْكِيًّـا مُعَطَّـرْ
بَلْ أَرَاهَا تُبْدِعُ الْحِسَّ وَتُبْدِي وَتُصَوِّرْ
بَـعْضُهُ مُنْفَـرِدٌ فَـذٌّ وَبَـعْضٌ مُتَكَـرِّرْ
وَضُرُوبٌ نُظِمَتْ شِعْرا وَأُخْرَى مِنْهُ تُنْثَرْ
فَتَحَتْ حَوْلَكَ آفَاقا فِسَاحًا لاَ تُقَـدَّرْ
وَتَوَافَتْ نَحْوَهَا الأَطْيَافُ فِي حَفْلٍ مُشَهَّرْ
مِنْ بَقَايَا بَابِلٍ أَوْ إِرَمٍ أَوْ عَهْدِ عَبْقَرْ

وَتَرَاءَتْ بِنْتُ حَوَّاءَ عَلَى الْمَلْعَبِ تَخْطُرْ
فِي غِلاَلاَتٍ رَقِيقَاتٍ مِنَ الْوَشْيِ الْمُحَبَّرْ
رَصَّعَتْهَا يَدُ فَنَّانٍ بِيَاقُوتٍ وَجَوْهَرْ
نَسَجَتْ فِيهَا أَعَاجِيبَ مِنَ الأَلْوَانِ تَبْهَرْ
أَبْيَضًا فِي أَحْمَرٍ فِي أَزْرَقٍ مِنْ بَعْدِ أَخْضَرْ
قُزَحٌ تَحْكِيهِ فِي يَوْمٍ رَقِيقِ الغَيْمِ مُمْطِرْ
أَوْ خَيَالُ الشَّمْسِ فِي الْمَاءِ عَلَى ظِلٍّ تَصَوَّرْ
خَافِقٌ، مُشْتَبِكٌ، مُرْتَعِدٌ، يُطْوَى وَيُنْشَرْ
وَكَأَنَّ الثَّوْبَ حَيٌّ فَوْقَهَا يَلْهُو وَيَنْظُرْ
وَهْوَ يَكْسُوهَا، وتَكْسُوهُ، فَيَمْتَنُّ وَيَشْكُرْ
هَامَ بِالأَعْضَاءِ وَالصَّدْرِ هِيَاما فَتَفَطَّرْ...
يُظْهِرُ الْحُسْنَ، وَمَا يُخْفِي مِنَ الْفِتْنَةِ أَكْثَرْ

أَتُرَاهَا لُجَّةٌ جُنَّتْ فَقَامَتْ تَتَبَخْتَرْ ؟
هَاجَهَا الإِيقَاعُ فَارْتَاعَتْ كَمَا يَرْتَاعُ جُؤْذَرْ
مَاجَتِ الأَعْطَافُ مَوْجا صَاخِبا تُرْغِي وَتَزْخَرْ
وَتَلَوَّى الْخِصْرُ، يَالَيْتَ يَدِي لِلْخِصْرِ مِئْزَرْ !
وعَلَى الرِّدْفِ اتِّزَانٌ وَاكْتِمَالٌ وَتَجَبُّرْ
وَتَمَطَّى قَدُّهَا ثُمَّ تَدَانَى فَتَحَدَّرْ
فِي انْكِمَاشٍ، وَارْتِعَاشٍ، وَانْدِهَاشٍ، وَتَحَيُّرْ
يَتَدَاعَى الْجِيدُ وَالزِّنْدَانِ فِي أَبْدَعِ مَنْظَرْ
وَيَفِيضُ الصَّدْرُ مِنْ وَجْدٍ وَشَوْقٍ وَتَأَثُّرْ
وَحَوَالَيْ شَفَتَيْهَا قُبُلاَتٌ تَتَخَطَّرْ

وَغَـرَامٌ رَفَّ فِـي حَاجِبِهَـا لَمَّـا تَوَتَّـرْ
وَعَلَى الأَهْدَابِ تَذْبِيلٌ عَنِ الْحُبِّ يُعَبِّرْ
يَتَوَارَى الْجِسْمُ إِذْ تَزْوَرُّ حِينا ثُمَّ يُسْفِرْ
فَنَرَى عِنْدَ انْفِرَاجِ الذَّيْلِ مَرْجَانا وَمَرْمَرْ
نَحْنُ فِي كَوْنٍ مِنَ الْبَهْجَةِ طَلْقِ الْوَجْهِ أَزْهَرْ
لاَبِسٍ بُرْدَ شَبَابٍ، أَغْيَدٍ أَهْيَفَ أَحْـوَرْ
كُلُّ شَخْصٍ نَالَ مِنْ إِمْتَاعِه الْحَظَّ الْمُوَفَّرْ
ذَكَرَ الْخُلْدَ بِهِ، والْشَّيْءُ عِنْدَ الشَّيْءِ يذْكَرْ
يَا لِتَشْتِيتِ النُّهَى ! يَا لَلْهَوى ! اللَّهُ أَكْبَرْ !

وصف الشّاعر في هذا النصّ مشهد رقص، فمن الطبيعي أن يتضمّن مشهده مناظر وحركات وأصواتا، الا أنّه انتزع هذه المشاهد من واقع التجربة الحاضر العابر وضمّها الى رصيد الأدب الكبير الخالد بمفعول الثقافة والاضافة : ثقافته الفكريّة والفنية واللغوية، وإضافته الحسّ والعمق والرؤية، فتحوّل في نصّه ما كان سببا في لذّة حسيّة مفردة نبعا لنشوة روحية متجدّدة.

وإنّما أتيح له ذلك بالتفاعل الذي أحدثه بين وسائل التعْبير وموضوعات القول ذلك أنّ الصورة والحركة والصوت كانت أبرز أدواته كما كانت أصول موضوعاته.

فقدّم الشاعر ألوانا من فنّي الموسيقى (1 ــ 19) والرقص (20 ــ 45) وقد ولّدا «كونا من البهجة» (46 ــ 50)، فكوّن نصّا يتأسّس الشعر فيه على ما تسمعه الآذان وتلمسه الجوارح وتراه العيون، في شريط من المشاهد الحيّة لا في صور ساكنة مستقلّة بذواتها، فوصف أصوات الموسيقى المنبعثة من الأوتار بالألحان السّكرى (1 ــ 9) وأخرج تأثير أصوات الموسيقى في نفس السامع في صورة «أزهار من الألحان» (10 ــ 19) ثمّ وصف الراقصة في زيّها مكنّيا عنها بـ«بنت حوّاء» (20 ــ 31)، وفي رقصها ممثلا هيئتها بـ«لجّة تتبختر» (32 ــ 45) وقد أجمل صورتها في الخاتمة عندما أوحى بأنها «حوريّة من الجنّة» في «كون من البهجة» (46 ــ 50).

الصّــورة :

لكن هذه الصورة الكلية تولّدت من صور جزئية عديدة تختلف في النوع وتأتلف في الوظيفة لولاها ما كانت لكليّة الصورة شرعية ولا كانت للكلام في النص نفحة شعرية.

خصص الشاعر اللوحة الأولى لوصف الألحان (ب 1 سكرى اللّحن) وهي أصوات الموسيقى الموقّعة (ب 2 صوتها مختلف التوقيع) وقد عبّر عنها بكلمة الأنغام أيضا (ب 5 سلس الأنغام) فقدّمها في صورة عامة هي صورة السّكر (سكرى)، تفرّعت عنها صور خاصة تبيّن وجه السكر فيها ومبرّراته.

أما الصورة العامة (ألحان الأوتار السكرى، تخفى ثم تظهر...) فكانت من باب التشبيه المؤكّد المجرد من الرابط اللفظي (الأداة) المقتصر على الرابط المعنوي (وجه الشبه) المتمثل في الحركة التي تدلّ عليها أزواج المقابلة وسلسلة من التشابيه المرسلة المربوطة بكاف التشبيه عادة.

ــ كالنور... كالنار... ككوثر... كنسيم / مثل صرصر...
ــ كاندفاع البحر في الشاطىء / كينبوع بدا فوق صخر...

وقد رسمت هذه التشابيه جملة من الصّور الخاصة : متكافئة في القيمة متكاملة في الوظيفة، متفرّعة جميعها عن صورة التشبيه المؤكد المتقدّمة المتحكمة فيها جميعا.

فاطّراد التشابيه في هذا السياق وكثرتها يفسّران عندنا بنزعة الشاعر الى تحْليل الصورة الأصلية (صورة الموسيقى الراقصة) الى مكوّناتها المباشرة لبيان حضور جميع العناصر الأساسية فيها وتفاعلها وبالتالي جمالها وكمالها، وقد أخرج هذه التشابيه على بنية واحدة (التشبيه المرسل بالكاف عادة) فولّد ترديد قالب التصوير فيها الى رتابة وظفت في النص لبيان تساوي هذه الصور في الترتيب وتكافئها في القيمة.
أمّا اتجاه الشاعر الى التشبيه المرسل بالذات، وهو أبسط مظاهر التشبيه وأوضحها دلالة، تحضر فيه المكوّنات الأربعة المشبه والمشبّه به وأداة التشبيه ووجه الشبه فقد أدّى الى بقاء مسافة فاصلة في كل مثال بين الصورة الواصفة والصورة الموصوفة التي ربّما كان لها أن تلتبس لو ارتبطت عبر علاقة استعارة أو غير ذلك من أساليب التشبيه المتوغل فيها، إلاّ أن الصور إن لم تكن تلتبس ولا تختلط لأن القصد متجه الى

بيان عدد العناصر الحاضرة وأنواعها وتميّزها، فإنّها بمقتضى ما بين معانيها من تكامل وبمفعول أسلوب المقابلة الذي يحرّكها في مختلف الاتجاهات كما سنرى عجنت عجنا يصوّر لحظة اختمار عجينة الخلق، ونشأة الحياة من النار والماء والهواء والتراب في الطينة المتخمّرة وهي الصورة الممثلة أحسن تمثيل انسياب الموسيقى من الأوتار.

فمصادر التصوير في هذا السياق هي في الظاهر عناصر من الطبيعة الجامدة لكن عندما تكتشف أن الماء والنار والتراب والهواء هي المكوّنات الأسطورية للموسيقى نعلم إذّاك أنّ :

أ ــ التركيز في النص كان على التفاعل بين الصور المرئية المشبّه بها وايقاعات الموسيقى الرامزة إليها من ناحية وبين الصورة المرئية والحركة التي تشترك فيها مع موضوع التصوير من ناحية ثانية فبين الحركة والموسيقى من ناحية ثالثة.

ب ــ دور التشابيه في هذا القسم الرجوع بالمعنى، معنى الصوت أو اللحن أو النغم...، إلى جذور الفنّ الأولى، وسرّ السحر الذي في الفن وسرّ تواصله وخلدوه... فيغدو المشهد الموصوف بمقتضى ذلك علامة على حال شعرية / سحرية / قدسية غابرة خالدة لا على مظهر نشوة فردية مادية عابرة مندثرة.

ج ــ في الموسيقى قداسة، لا تغيب في الشعر لأن الشعر لا تغيب منه الموسيقى.

فالموسيقى انغراس في لحظة الخلق الأولى واستعادة للمكوّنات التي تشكّل العالم وفقها وهي النار والماء والتراب والهواء.

وفي تصوير ألحان الموسيقى السكرى بـ«أزهار الألحان» يغلّب الشاعر نزعة مثالية أو صوفية تتجرّد بمقتضاها الأشياء والكائنات جوهرا خالصا بعيدا عن كل عرض، اذ تحصل من «تراسل الحواسّ» شبكة غنية بمظاهر تبادل الوظائف بين الحواس تبيّن وحدة الهدف. وقد كان لحاسّة السمع

في هذا المشهد سلطان مكنها من أن تؤدي وظيفتها (السمع) وتنهض في الوقت ذاته بوظائف حواس أخرى كانت قد غيّبت لأنّ المتلقي تحوّل كلّه أذنا صاغية. فإذا الأصوات العذبة ذات أريج يشمّ «أزهار من الألحان ــ تؤدّي أرجا للشمّ»، وذات أطياف وصور ترى بالعين المجرّدة «تلمس الأذن به الشوق وتبصر»، وذات معان كمعاني الكلام المرسل المعقولة أيضا «لغة للفنّ عجّت بمعان ليس تحصر» بل هي ذات تأثير «تستهوي» وتغيير «تسحر» ينقلبان في آخر مدى ابداعا وخلقا «تبدع الحسّ وتبدي وتصوّر» فإذا هي عامل تفكيك واعادة تركيب لكون جديد.

ولئن اندكّت الحواجز المادية القائمة آنا ومكانا وزالت العوارض مخلية السبيل لتمازج الذوات واندثرت الأعراض تاركة المجال لسلطان الجوهر، فقد كانت عوارض الزمان تسير الى نفس المصير فتلتقي «الأطياف في حفل مشهّر» «من بقايا يابل أو إرم أو عهد عبقر» العبرة بلقياها لا بمأتاها، ذلك أن اللقيا تتم في وقت واحد يُجمع فيه الزمان أمّا المأتى فأمم كثيرة وبلاد شتى وعهود متباينة.

وبابل وإرم وعبقر ــ في تقديرنا ــ أعلام ايحاء لا أعلام إخبار لا يقتضي تسلسل الحديث ذكرها وانما بتسلسلها يكتمل الجوّ الأسطوريّ الذي توالت حلقاته في مشاهد النّص المختلفة.

فبابل مدينة ضاربة في القدم هي مدينة بوختنصّر وقد حكم الشرق ومدّ سلطانه حتى بلاد الشام وهدم الهيكل السليماني، وهي مدينة كلكامش الباحث عن الخلود، الفاشل رغم قوته التي لم يكن يضاهيها غير هرقل صنوه اليوناني، وهي مدينة أدونيس وعشتار، وهي مدينة أول قانون أرضي ذلك الذي سنّه حمورابي.

وإرم هي «إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد» بناها أحد أبناء شداد من ذرية حام بن نوح قرب عمان اليوم لينافس بها الجنة فابتلاهم الله لكفرهم بريح اقتلعتهم ووارت مدينتهم الرمال.

أما عبقر فواد حامت حوله الأساطير قيل إنّ أول من قال شعرا رجل

جاب الصحراء ومرّ بهذا الوادي الكثير الجن فجاء قومه بكلام عجب فكان الشعر. والجامع بين هذه الأساطير جلال القدم، والتميّز بالأولية، والاستئثار بالبداية، والاختصاص بالجمال، واشتراكها في اعتقاد الناس وجودها سواء عبر الدين أو عبر الأسطورة. وفي جميع ذلك تأصيل بعد تفريع، وسحر إثر شعر وتطويع بعد تقطيع وتوقيع.

والأعلام المتجمّعة في آخر بيت من هذا المشهد ترجعنا الى علم مثلها سبقها في النصّ وهو اسم كوثر (ب 5). وقد ذكر الكوثر مرة واحدة في القرآن وهو عند أكثر المفسّرين علم على نهر بالجنة أو الحوض المقدّس الذي شاهده الرسول عند المعراج. فبالاضافة الى اشارة الاسم فيه الى عنصر الماء، يدخل في الاعتبار ما فيه من ايحاء بمعنى القداسة والأصالة، كما يجوز الاعتبار بقيمة أسطورية فيه مرجعها الى أن الكوثر عند كثير من الشعوب السامية علم على الاه من الآلهة.

وتختم هذه السلسلة من الأعلام باسم حوّاء وقد ورد في أوّل سطر من المشهد الموالي. وحوّاء أمّ البشرية ورمز الأنوثة. فيها يلتقي جميع الناس ومنها بدأت الخليقة.

وقد قامت اللوحة الثالثة من النص على وصف الراقصة في زيّها بل على وصف الزيّ راقصا ــ ان أمكن القول ــ وذلك لتلاحم اللابس والملبوس وفناء أحد الطرفين في الآخر فناء ولّد منهما وحدة فريدة لا مركبة اذ حصل في الصورة من التفاعل والمطاوعة بين الموضوع والأداة «تكسوه فيكسوها» ما جعلهما يتكافآن ويشتركان في الوظيفة.

وتتأسّس صورة الثوب على عنصرين : عنصر اللون واعتمد في تشبيهه صورة قزح وما قاربها من صور، وعنصر الشخص واعتمد في تشبيهه صورة الكائن الحيّ.

وقزح حادث جويّ يظهر بشكل قوس في السحاب، يتكوّن من ألوان سبعة (الألوان الأساسية الثلاثة : الأزرق والأصفر والأحمر، والألوان الثانوية الأربعة التالية : البنفسجي والنيليّ والأخضر والبرتقالي) وسببه

تحليل أشعة الشمس في كريّات ماء السحاب التي تفعل فعل الموشور البلّوريّ. وتقترب من صورة تحليل أشعة الشمس في كريّات ماء المطر، صورة تحليلها في صفحة الماء المتجمع المائجة، وفي كلتا الصورتين تحليل وتركيب، اشارة الى العناصر المكوّنة فالى المحور الذي يستقطبها ويولّدها. فاذا الراقصة في ثوبها موكب نور جملته البياض في حالة التركيب (أبيضا) وتفصيله التلوين (أحمر في أزرق من بعد أخضر...) في حالة التحليل، ذلك أنّ مزيج الألوان المتفرعة عن قزح يكوّن البياض، مجمع الألوان ورمز الاشراق.

ثم بعث الشاعر في الثوب صورة الكائن الحيّ اذ شخّصه فحوّل الحركة التي كان قد بعثها فيه اصطناعية آلية الى حركة طبيعية حيّة، فحصل من كل ذلك تفاعل بين مختلف أدوات التصوير فتطويع بين موضوع التصوير وجملة الأدوات في تركيب وتحليل، وتفريع وتأصيل يرقى معها الشعر الى مستوى السحر.

لكن وراء هذه الصورة أسطورة أيضا لا تفهم الأولى حق الفهم الا بالرجوع الى الثانية والاحتكام الى دلالة الرمز فيها. فقد تسرب في الذهنية العربية ما قدّمته الميثولوجيا الاغريقية واليونانية من أن قزح ملك أو شيطان موكّل بالسحاب يسخّره أنّى شاء أو الاه خرافي جعل له عبّاده قوسا نورانيا يرمي عنه، واذا الشاعر بجمعه بين الصورة والأسطورة يحقق الرجوع الى الأصل في مستويين، في مستوي الطبيعة (البياض أصل الألوان في قزح الحادث الطبيعي) وفي مستوى الثقافة (القوة والسلطان أصل الكون في قزح الملك الخرافي) فيغدو مشهد الرّاقصة مصدر لذّة مزدوجة، لذة كاملة.

ثمّ قرن الشاعر الراقصة باللجة بأن وضعها في إطار التشبيه المؤكد والتمثيل وفي نفس الوقت رفعها من مجال الصورة الى جمال الأسطورة بأن ساقها على سبيل التشكيك (الاستفهام) والتخييل (المجاز العقلي). فلئن سَهُلَ تصوّر اللجة راقصة على اعتبار أن حركة التموّج فيها موقّعة

فمن المفروض أن يكون تصوّر الراقصة لجّة أسهل ادراكا وأمكن حقيقة لأن هذه الصورة تستمد شرعيتها من أسطورة تؤصّلها في الوهم وتجذّرها في ذاكرة الشعوب، هي أسطورة فينوس...

«فقِدْمًا زعمت يونان، فيما دبّجت من روائع أساطيرها، أن فينوس، ربّة الجمال والحبّ نشأت في غابر الأزمنة من رغوة الأمواج، وحَباب الماء الدافق الرجراج أو نجمت فيما قيل أيضا من أحشاء صَدَفٍ عجيب قذفته لجّة البحار. فهي أي حواء الخالدة، بنت البحر، وسليلة العباب، وشقيقة اللآلىء المكتومة في ظلمة الأصداف.

بل هي ان أنعمت النظر خلاصة محاسن الطبيعة بأسرها ومختصر عجيب من جميع هذه الألوان والأضواء، ومنتخب رائع من زرقة المياه وظلام الليل، وترنم الأصداء، وتنفس الأضواء وترجرج الأمواج، وتألق الأفلاك»[1].

وتلتقي هذه الأسطورة الموحى بها في الدلالة بسائر الأساطير التي قامت عليها صور الشاعر في النصّ ولا سيما في الرجوع بالمخيّلة الى عالم المثل حيث كانت الكائنات في بدء الخليقة غاية في الكمال والجمال، والائتلاف والانسجام رجوعا رام الشاعر من ورائه احضار الغائب لا التحسّر على ما فات منه والبرهنة على أن السبيل الى ذلك انما هي سبيل الفنّ.

وهل فينوس عند يونان الا بديل مفرد لحوريّات الجنة الكثيرات اللائي وُعد بهن المؤمنون في الاسلام !؟ ان الشاعر أجاب بالايجاب عن هذا السؤال في غير هذا النص عندما جاور بين كلمة «حورية» ذات الطابع الاسلامي وكلمة «الموج» ذات الطابع اليوناني في عبارة «حورية الموج» التي اتخذها عنوانا لقصيدة أخرى في ديوانه بسبب الايحاء وأكد الجواب نفسه في هذا النص بأن رسم في قفله صورة الجنة (ب 49 الخلد) وقطعه بقوله «الله أكبر» فجعل من تكبيرة الاحرام ملحة ختام محوّلا بذلك المشهد «والشّيءُ عند الشّيءِ يذكر» من عالم الأساطير الى عالم المقدسات الاسلامية مؤكدا في الوقت ذاته مثالية الصورة ومناعتها والتأثير الروحي الذي يتركه في مشاهدها.

(1) الصادق مازيغ، بين عصرين، تونس 1961، ص 122.

الحـركـة :

جاءت موضوعات الوصف متنوّعة في النصّ كما تبيّن، لكنّها على تنوّعها قامت جميعها على معنى الحركة حركة كانت تقوى حينا وتضعف حينا آخر، تقوى في وصف أنغام الموسيقى ورقص الراقصة (القسمان الأوّل والرابع) وتضعف في وصف ما تتركه الموسيقى من أثر في النفس (القسم الثّاني) وفيما تتحلّى به الراقصة من زيّ (القسم الثّالث) وفيما تشيعه من سحر في الكون (القسم الأخير). فكان من الطبيعي أن تكثر أساليب التعبير عن الحركة في مقامات قوّة الحركة بحسب نوع الحركة واتجاهها، فاستخدمت المقابلات «البلاغية» المؤسّسة على طرفين في المشاهد المزدوجة المحور واستخدم أسلوبا التعبير عن الحركة بالفعل والتدرّج في مقامات الحركة الصادرة من محور واحد.

وللمقابلة «البلاغية» طرفان، لفظان أو تركيبان، يتقابل بحضورهما معنيان جزئيان أو موسّعان، يتعلّقان بموضوع واحد أو موضوعات عديدة، يجامع بين المعنيين لفظي أو معنوي، يتحوّلان بمقتضى هذه الطريقة في الجمع بينهما الى علامة تدلّ على حركة بينهما تدرك في انتقال الذهن من أحد الطرفين الى الآخر.

وقد تكون هذه الحركة من طبيعة واحدة وذلك اذا كان لها اتجاه واحد لا يتغيّر من أنموذج الى آخر، كما قد تختلف اتجاهاتها بحسب الأمثلة والسّياقات.

وقد كثرت المقابلات في القسم الأول من النصّ لأنّ الحركة في اللوحة الموسيقية الراقصة التي يقدّمها تمثل معنى رئيسيّا ارتقت أساليب المقابلة بموجبه من مستوى وسائل التعبير الى مستوى مقوّمات الشّعور والتفكير.

سيطرت المقابلة على جميع أبيات القسم الأول من النص لأن الشاعر جعل الحركة من أبرز المعاني في وصف أصوات الموسيقى المنبعثة من

الأوتار. وكانت السيطرة في هذا القسم لأسلوب المقابلة «البلاغية» بالذات لأن الحركة في أنغام الموسيقى حركة ذهنية لا تدرك الا بانتقال الذهن من طرف الى طرف مقابل وليست حركة مادّية صادرة من محور واحد، واقتضى الجمع بين الطرفين الربط بينهما بوسائل لفظية ومعنوية.

فكانت بنية المقابلة في هذا القسم كالتالي :

موضوع التقابل : اللحن / الصوت / الأنغام.

حيث عُني الشاعر بوصف صوت اصطناعي هو صوت الأوتار وهو صوت موضوع في الكلام وليس صوتا طبيعيّا حاكيا ولا صوتا لغويا أداة في الكلام.

وقد عُني به من حيث هو صوت ملحّن لا صوت مرتجل فركّز على العلاقات التي تربط بين وحداته والانسجام المتولّد من توالي نقراته والنغم المنبعث من أوتاره لذلك احتاج في كل مرة الى التوسل فيه بطرفين يتفاعلان، ظاهرهما التقابل وباطنهما التكامل، يبدو كل زوج منهما مستقلاً عن الزوج الذي يليه، بينما جميع أزواج المشهد في الحقيقة تحضر فيه، لتستقصي نواحيه، وتلمّ بزوايا النظر اليه :

تخفى ≠ تظهر

يعلو ≠ يقصر

يمتدّ ≠ يتكسّر

يذكو ≠ ينساب

يهذي... يثرثر ≠ يغنّي

يؤكد ذلك أنّ صورة المقابلة الكلية أسستها صور جزئية ترسم عالما من الألحان جامعا مانعا دلّ عليه بالسّكر واختلاف التوقيع (سكرى اللحن ــ صوتها مختلف التوقيع) ثمّ يصوّر النور والنار وفي جميعها يتقابل طرفان ويتكاملان، ثم تلتقي الصور الأربع الجزئية جميعها في كيان واحد هو المركّب من العناصر الأربعة :

النار والنور
الماء : الكوثر ـــ البحر ـــ الينبوع
الهواء : النسيم ـــ (الريح) الصرّصر
التراب : الشاطىء ـــ الصخور

وقد كانت أطراف التقابل في هذا المشهد أفعالا جميعها تدل على الحركة بوضعها اللغوي قبل أن يدْخل كل فعلين متقابلين منها في علاقات «ازدواج» يدل كل زوج منها على حركة أخرى بالوضع السياقي.

واذا بحركة الصوت ملحّنا منغّما حركة دقيقة من أهم خصائصها :

1) التناوب بين نوعين فيها بمعنى المراوحة بين حدّين متقابلين فهي تخفى وتظهر، وتعلو وتقصر...

2) الاسترسال بمعنى أنها ـــ بعد انبعاثها ـــ تتواصل في غير انقطاع.
فقوله مثلا : «تخفى ثمّ تظهر» لا يعني ما يفيده ظاهر اللفظ فيه، بل يفيد حسب ما يجيزه السياق معنى أنها :
تخفى ثم تظهر ثم تخفى ثم تظهر ثم تعود الى الاختفاء لتظهر من جديد... وهكذا دواليك. وكذلك الشأن في قوله «يعلو ثم يقصر» وسائر المقابلات في هذا المشهد.

3) التموّج : وهو حركة يولّدها التناوب والاسترسال اذ الحركات الموصوفة تارات وأعراض في الأصوات، تحدث في مدى متسع، بعضها يدرك حدود القوّة وبعضها الآخر يدرك حدود الضعف تصل الى المتلقّي جميعها في مدّها وجزرها فتدفعه الى التمايل والرقص.

وقد توسّل الشاعر لتأكيد التموّج في المشهد بأساليب :

*) معاني الصور : + سكري
+ التعبير عن الانتقال من الضدّ الى الضدّ
النّور + النار
النار + النور = الماء...

*) ألفاظ التراكيب :

الرابط ثم (في ب 1 و 2) للتعبير عن معنى الانتقال من الضد الى الضدّ

ــ وعبارتا :

+ تارة / طورا

+ تارة / أوانا / أوانا

(في ب 3 و 4)

ــ وعبارتا :

+ بعضه وبعض

+ وضروب وأخرى

(في ب 15 و16)

ــ والربط بالواو المستعملة في معنى ثم (في ب 27 و29 و31) وجميعها وسائل لفظية تدلّ على الاستعراض، وفي النص كان الاستعراض للأعراض، أعراض توقيعات الحركة وايقاعات الألحان.

والقسم الثاني الذي قويت فيه الحركة هو القسم الرابع في ترتيب أقسام النص الخمسة هو قسم وصف الراقصة في زيّها : «لجّة تتبختر». لكنّ ضروب الحركة في هذا القسم ــ على كثرتها ــ لم تكن مزدوجة فلم تشترك فيها أطراف متقابلة اثنين اثنين، بل كانت متعددة المظاهر، متنوّعة الاتجاهات، لها محور مادّي واحد هو قدّ الراقصة وجسمها عامة. فالحركة في هذا القسم جسمية مباشرة لا ذهنية تجسّمها الصور والخيالات كما كان الشأن في وصف حركة الألحان، ولذلك غابت المقابلة «البلاغية» في القسم الرابع وعوّضتها أساليب أخرى في التعبير عن الحركة.

أهم وسيلة في ذلك كانت التعبير عن الحركة بالفعل :

ــ جنت فقامت تتبختر

ــ هاجها... فارتاعت

ـــ ماجت... ترغي وتزخر

ـــ وتلوّى...

ـــ وتمطّى... ثم تداني فتحدّر

ـــ يتداعى...

ـــ ويفيض...

ـــ تخطّر

ـــ رفّ... توتّر

ـــ يتوارى... تزوّر... يسفر

الفعل عنوان الحركة عامة، وقد تميّزت الأفعال المستملة في هذا القسم بالخصائص التالية :

+ كثرة الموادّ

ـــ تصوير الحركة المادية

+ الاسناد الى الراقصة أو بعض مشمولاتها

+ التوالي بمقتضى التداعي لا التوالي بمقتضى التقابل

+ مرجعها جميعا الى معنى التموّج على أساس اتساع الدائرة من موجة الى أخرى لا على أساس تساويها كما كان ذلك في القسم الأول.

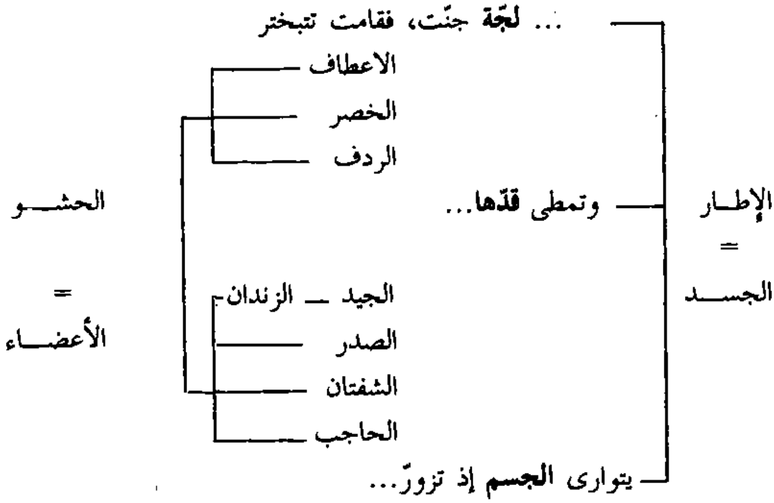
فكان من الطبيعي أن ينطلق الشاعر في تصوير الراقصة في رقصها من وصفها باللجة المتبخترة.

ومن وسائل الشاعر في التعبير عن الحركة في هذا القسم التدرج وكان من نوعين تدرّجا يبدأ من حركة العضو الأكثر حركة والأجلب للنظر والأوقع في النفس الى حركة الأعضاء الأخفى حركة دون أن تكون الحركة فيها ـــ مع ذلك ـــ أقل أثرا في النفس، أو أضعف أهمية في النص.

فاذا كان الشاعر قد شدّه جسد الراقصة في مجمله فبدأ بوصف حركته :

«لجّة جنّت فقامت» (ب 32) وختمه بها أيضا «يتوارى الجسم اذ

تزور» (ب 44) وعرّج عليه في الوسط كذلك و«تمطّى قدّها» (ب 37) حيث كان الجسد كاللاّزمة منها ينطلق واليها يعود، فان وصفه لسائر الأعضاء الذي تخلّل اطار وصف الجسد لم يكن الا متدرّجا من وصف حركة : الأعطاف (ب 34) والخصْر (35) والردف (36) والجيد (39) والصدر (40) والشّفتين (41) والحاجبين (42) والأهداب (43).



أمّا النوع الثاني من التدرّج الذي اعتمده الشاعر في تصوير الحركة فهو تدرّج أفقي توزيعي ــ ان صحّ التعبير ــ أو خطّي ويتمثل في ترتيبه علامات الحركة في البيت الشعري ترتيبا يصوّر تغيّرها ونموّها من علامة الى أخرى وهذا أسلوب وظفه الشاعر في وصف الراقصة في هذا القسم بالذات لأن حركة الراقصة في رقصها تنمو بالتدرج واذا رقصتها شريط متسلسل الحلقات لا عروض ملفقة اللوحات.

36 ــ وعلى الردف **اتزان** و**اكتمال** و**تجبّر**

1 2 3

37 ــ وتمطى قدّها ثم تداعى فتحدّر

3 2 1

38 ــ في انكماش وارتعاش واندهاش وتجبّر

3 2 1

الصــوت

القصيدة على بحر الرمل المجزوء وهو في الأصل بحر كثير المقاطع الطويلة (في المجزوء : 12 م ط + 4 م ق) وقد تأكدت هذه النزعة في النص حيث بلغت مقاطعه الطويلة 521 ومقاطعه القصيرة 278.

فكانت الطويلة بنسبة 65.3% والقصيرة بنسبة 34.5% وهذا يبيّن بُعد البنية المقطعية العامة في هذا النص عن البنية المقطعية التي تنتظم كلام العرب ومقدارها في النثر العادي المرسل نسبة 55% للطويلة[2] و45% للقصيرة.

لكن الأهم من ذلك أن نلاحظ ارتفاع نسبة المقاطع الطويلة المنغلقة من جملة المقاطع الطويلة بنوعيها.

فالمقاطع الطويلة المنغلقة في النص 384 والمقاطع الطويلة المنفتحة 137 فقط، هذا يعني أن ثلاثة أرباع المقاطع الطويلة في النص مقاطع منغلقة والربع فقط مقاطع منفتحة، مما يبيّن أن النص ان كان في الموسيقى والغناء فهو ليس نصّا غنائيا بل هو نصّ شديد الوقع صلب بعيد عن الرقة واللّين[3] وتفسير ذلك أن النص في الحركة السريعة

(2) كانتينو، **دراسات في اللسانيات العربية...** (Etudes de linguistique arabe) باريس 1960، ص 198. وانظر بحثنا «مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي» في حوليات الجامعة التونسية، السنة 1988 عدد 28 ص ص 139 ــ 140.

(3) محمود المسعدي، **بحث في إيقاع السّجع في العربيّة** (Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe) تونس 1981، ص 111 و120. أنظر بحثنا الآنف الذكر، ص 141 ــ 142.

المتموّجة المسترسلة وقد قلّت المقاطع الطويلة المنفتحة في مقامات من النص حتى كادت تنعدم كما في هذه الأبيات من القسم الثاني وقد قام كل منها على مقطع واحد طويل منفتح مقابل تسعة مقاطع طويلة منغلقة وستة مقاطع قصيرة.

	م ط ف	طغ	م ق
11 ــ لغة للفنّ عجّت بمعان ليس تحصر	1	9	6
12 ــ في انسجام تلمس الأذن به الشوق وتبصر	1	9	6
13 ــ وتؤدي أرجا للشم مسكيًا معطّر	1	9	6

وقد غابت المقاطع الطويلة المنفتحة تماما من قوله :

15 ــ بعضه منفرد فذّ وبعض متكرّر	0	9	7

وكذلك من قوله :

49 ــ ذكر الخلد به والشيء عند الشيء يذكر	0	9	7

حيث لا مجال للنَفَس يمتدّ فيه ولا انسياب للصوت يُدخل اللين على مبانيه.

وقد اتجه الشاعر الى الرمل مجزوء أي الى تقصير مدى البيت والرمل التام قصير المدى في حدّ ذاته اذا قورن بغيره من بحور الشعر العربي (مداه في صورته التامة النظرية 24 مقطعا، وفي صورته التامة التطبيقية 22، وفي المجزوء 16 مقطعا) وهذا يعني أن الشاعر اختار بناء النص على وحدة كلامية محدودة المدى يقارب مداها مدى وحدة التنفس العادية وتبلغ 14 مقطعا في حدّها الأقصى(4)، فهنالك تطويع من الشاعر بين المادة الكلامية وامكانات التلفظ الفيزيولوجية تطويعا جعل النصّ يخضع في بدايات وحداته ونهاياتها للقوالب الصوتية أساسا لا لمقتضيات المعنى الذي ينتهي حيث تتم الفائدة سواء في آخر البيت أو في وسطه وليست له مواضع ينتهي عندها مقدّرة معيّنة.

(4) المسعدي، المرجع المذكور، ص 17، وبحثنا الآنف الذكر، ص ص 135 ــ 136.

وأهمّ أسلوب في النص ترتب على البنية العروضية المجزوءة : التدوير، وهو اشتراك الشطرين في بعض موادّ الكلام اشتراكا يقضي على ثنائية الصدر والعجز ويحوّل الوحدة الكلامية من وحدة مزدوجة الى وحدة مفردة.

فقد ورد 37 / 50 بيتا مدوّرا وقد بيّنا في غير هذا المقام أنّ التدوير على صلة بالجزء في البحور، وأن تقصير مدى الوحدة الكلامية في الشعر لا يعْني تقليص حجم القالب العروضي فقط بل القضاء على الثنائية أيضا واخراج الوحدة الكلامية من توازن الشطرين الى توازن بين وحدات أصغر (في حجم تفعيلية البحر كما سنرى) مختلف المواضع متنوّع المظاهر غير مطّرد[5].

وممّا يؤكد ذلك أنّ 8 أبيات من الأبيات 13 المصرّعة غير المدوّرة صحب توازن الشطرين فيها توازن في الوحدات الصغرى.

ولذلك غلبت على النص أساليب التقطيع والتقسيم والموازنة فدلّت على أن النص وان كانت بنيته بنية القصيدة العمودية على كلّ حال فان له قرابة ببنية الموشحة وما نظم على شاكلتها من النصوص الشعرية، لا يبعد عنها الا في كون وحداته غير مرصّعة الا نادرا (ب 38) وقد سيطرت الموازنة بوجه خاص على الأقسام الأول والثالث والرابع وهي الأقسام التي كانت المقابلات فيها أوفر والحركة أنشط وأغزر بحيث وظّفت الموازنة مع أساليب التعبير عن الحركة لتصوير انكسار النّفس، وتقطّع الصوت مع قوة القرع وشدة الوقع في النفس والسمع كما يتّضح من اعادة كتابة القسم الأول من النص مثلا كالتّالي :

(5) انظر كتابنا **خصائص الأسلوب في «الشوقيات»**، تونس 1981، ص ص 85 ــ 86.

رنّت الأوتار سكرى اللحن تخفى ثم تظهر
صوتها مختلف التوقيع يعلو ثم يقصر
تارة يمتد كالنور وطورا يتكسّر
تارة كالنار يذكو
جاحم منه مسعّر
وأوانا سلسل الأنغام ينساب ككوثر
وأوانا كنسيم وأوانا مثل صرصر
كاندفاع البحر في الشاطىء بالأمواج يزأر
أو كينبوع بدا فوق صخور يتفجّر
فهو ما ينفكّ يهذي ويغنّي ويثرثر

فاذا كان في برنامج الشاعر القضاء في هذا النص على ثنائية الصدر والعجز في الوحدة الكلامية ومحو أثر الازدواج في بنية البيت الشعري فان أول بنود برنامجه تكثير الوحدات وتصغير القوالب ولكن دون تنميط للقالب ولا تشتيت للوحدات بحيث داخلت النص مرونة فهانت صلابته ولانت شدّته.

وقد كانت القوالب التي تخيّرها الشاعر مطابقة لقالب تفعيلة الرّمل الموحّدة **فاعلاتن**، فإذا هذه التفعيلة تطفو على سطح البحر ــ ان صحّ التعْبير وجاز التصوير ــ متجسّمة في عبارات على منوالها ممّا دلّ على أنّ البحر المتخيّر في النصّ وظّف بالإيقاعات التي خصّها الشاعر منه بالتوظيف، لا بايقاعاته العامة التي تشترك فيها جميع النصوص الشعرية التي على بحر الرمل.

ومما يندرج في برنامج الشاعر أيضا ويدعمه ما يمكن أن نصطلح عليه بالمتواليات الايقاعية وهي سلاسل من الوحدات الكلامية الدنيا أفعال أو أسماء عادة، تقوم كلّ سلسلة منها على ثلاث حلقات متجاورة موصولة برابط معنوي تارة وبرابط لفظي تارة أخرى، ساقها الشاعر في

المقامات التي رام فيها تأليف صورة أو تكميل نظام، أو إجمال معنى أو إيجاز كلام، كان ذلك في الأبيات التالية :

9 ــ يهذي / يغني / يثرثر

1 2 3

14 ــ بل أراها تبدع الحسّ / وتبدي / وتصوّر

19 ــ من بقايا بابل / أو ارم / أو عهد عبقر

1 2 3

24 ــ أبيضا في / أحمر في / أزرق من / [بعد أخضر]

1 2 3

27 ــ خافق / مشتبك / مرتعد / [يطوي وينشر]

1 2 3

36 ــ وعلى الردف اتزان / واكتمال / وتجبّر

1 2 3

37 ــ وتمطّى قدّها / ثم تدانى / فتحدّر

1 2 3

38 ــ في انكماش / وارتعاش / واندهاش / و[تجبّر]

1 2 3

47 ــ لابس يرد شباب / أغيدٍ / أهيفَ / [أحور]

1 2 3

50 ــ ياالتشتيت النهى / ياللهوى / الله أكبر

1 2 3

وقد تجاوز الشاعر فيها الحلقتين الاثنتين لكي لا يبقى كلامه محصورا في مجال التأكيد وحرص على اخراج الحلقات الثلاث منسجمة عادة ليبرز جدة التوظيف ولم يخرج الى الأربع حلقات أو أكثر ليتجنب التشبع[6] في المثال وما يهدّد البنية من ابتذال الاّ في حالات (جعلنا

(6) في مفهوم التشبّع، انظر بحثنا «حدود صناعة الشّعر» في مجموع **صناعة المعنى وتأويل النص**، تونس 1992، ص ص 183 ــ 188.

الحلقات الرابعة فيها بين معقفين) تميّزت الحلقة الرابعة فيها بخروجها عن المنوال ببنية خاصة في التركيب أو بقافية تختتمها وتنسجم مع نظام القصيدة التقفوي العام.

وقد خرجت قافية القصيدة في أبسط مظهر يمكن أن تكون عليه قافية في العربية ذلك أنها انحصرت في الروي وحده وهو الراء الساكنة غير مسبوقة بردف ولا تأسيس ولا متبوعة بحركة قصيرة ولا طويلة. والراء صوت تكرير بين الشدة والرخاوة مجهور، وهذه صفات من شأنها أن تدعم القرع الملحوظ في بنية النص الصوتية العامة والصلابة الملحوظة في بنية تراكيبه المقطعية، كما تعزّز مقاطع النص المنغلقة، وتبرّر في نفس الوقت كثرتها وقوّة فعلها.

والراء من الأصوات الكثيرة الشيوع في الكلام. لكنه اذا كان مولّد الرتابة كما في هذا النص لأنه كان فيه رويّا وشاعت أمثاله في صلب النص في مواطن مختلفة وبصور مخصوصة اتضح حينئذ أن اتجاه الشاعر اليه كان موظفا مبرّرا لا اعتباطيا مجرّدا. ظهر ذلك منذ الطالع :

1 ـــ رنّت الأوتار سكرى اللحن تخفى ثم تظهر

....

3 ـــ تارة يمتدّ كالنور، وطورا يتكسّر

ثم كان يغيب أثره في الحشو ثم يعود الى الظهور حتى النهاية شأنه في ذلك شأن اللازمة، تظهر فتختفي ثم تذكر من جديد ذلك لشدّ أواصر النص، وفي ذات الوقت لشدّ هواء النفس.

16 ـــ وضروب نظمت شعرا وأخرى منه تُنْشَرْ

....

24 ـــ أبيضا في أحمر في أزرق من بعد أخضر

....

33 ــ هاجها الايقاع فارتاعت كما يرتاع جؤذر

....

44 ــ يتوارَى الجسم اذ تزورّ حينا ثم يسفر

45 ــ فترى عند انفراج الذيل مرجانا ومرمر

وإذا كانت موسيقى القصيدة تتأسس على الأصوات الفنية الراجعة الى البحر والتفعيلة وما ترتب عليهما من أساليب، والأصوات اللغوية المرتبطة بصفة التكرار في الراء فانها تقوم أيضا ولا سيما في اللوحة الأولى من النص على أصوات نلحقها بالأصوات الطبيعيّة لأنها سمعت من كلمات تعبّر عن الأصوات بمعانيها وتحكيها بأصواتها المفردة كما في ب 7 يَزْأَر (زأر الأسد، صاح وغضب، وزأر الفحل، ردّ صوته في جوفه ثم مدّه) أو بأصواتها المردّدة كما في ب 9 يُثَرْثِر (ثرثر = كثر ماؤه وثرثر أيضا أكثر من الكلام وردّده وقيل أيضا ثرثر = صاح) وفي ب 6 صَرْصَر (الصَّرصر = شدّة الصوت وترديده). وجميع هذه الكلمات تلتقي في معنى إحداث الصوت وترديده.

كما تقوم موسيقى القصيدة على ما اصطلحنا عليه بالأصوات المفهومة وهي الأصوات التي تدلّ عليها الموادّ اللغوية دون أن تحكيها أو تكون صيغها دالة عليها :

رنّت ــ الأوتار ــ اللحن ــ صوتها ــ التوقيع ــ
الأنغام ــ يتفجّر ــ يهذي ــ يغنّي ــ الأذن ــ متكرّر...

هذه الكلمات ومثيلاتها من معجم الغناء والسماع لأن القصيدة تصوّر الصوت وتحكيه في نفس الوقت الى جانب كونها تصف حركة وصورة وبذلك تكون القصيدة شاهدا على اكتمال نظام اللذة المثلّث فيها : المسموعات والملموسات والمرئيات.

* * *

والنصّ في الجملة يؤسس كونه الشعريّ على رسالة جامعة بين الواقعيّ والخياليّ، والحسّيّ والذهنيّ، والطبيعيّ والثقافي... وهذه أطراف هي في الأصل متباينة ولكنها في النص متآلفة، منصهر بعضها في بعضها الآخر مكوّن وحدة منسجمة في الرؤية تتطابق مع وحدة الموضوع المكوّنة من الصورة والحركة والصوت على أنها عناصر تتساند وتتفاعل وتتكامل لا على اعتبار أنّها مكوّنات مستقلّة الذات، وقد بيّنا أن الأسطورة كانت في النصّ أسّ الصورة وأن المقابلة أصل الحركة وأن الإيقاع قوام الصوت، كما بيّنا أنّ الصورة كانت صورة لما يرى ولما يلمس ويسمع أيضا وأن الحركة كانت حركة ملموسات وحركة مرئيات ومسموعات في ذات الوقت وكذلك الصوت كان صوتا لإيقاع الأنغام وتوقيعات الكلام بقدر ما كان صوتا يفهم ممّا ترمز له المرئيّات في السياق والملموسات في توزيع أطراف الخطاب حتى خرجت أساليب التعبير عن قانون الأدوات المحددة وخرجت عناصر الموضوع عن قانون المعاني المجردة وحلّت محلّها لبنات لها قانون المقوّمات المخلّدة المؤبدة.

توظيـف الأصــوات عنـد السيــاب
فــي مشــال «الأسلحــة والأطفــال»

الإبداع الشعري صراع في واجهات عديدة ضد العفوية والاعتباط. هو صراع ضد استفحال التفاوت بين ما تحس به النفس وما يمكن أن يظهر منه في النص، وصراع ضد اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وعفوية اللفظ والمعنى وتباين الشكل والمضمون وتنافر الأصوات. وهو — في المقابل — توفيق بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه وسعي إلى تبرير العلاقة بين الدال والمدلول وبين اللفظ والمعنى وبين الشكل والمضمون وعمل على وزن الأصوات وإيقاعها، وهو في الجملة توظيف خاص لأساليب التعبير، ولَبِنات الشعور والتفكير، وإطار للتفاعل الدائم بينها.

فليس هو تأنق في البناء مجرد، وتوفق في الأداء محدد، ولا هو محض أوزان وإيقاعات. وإنما هو تطويع لكل طرف حاد فيه، تطويع يحدث بين إمكانات الذات الشاعرة ووسائل التعبير المتوفرة، وهو تطويع يحصل بين اللفظ والمعنى، وبين الدال والمدلول عامة ويكون أيضا بين الأصوات والأوزان والإيقاعات.

ولعل «إيقاع الأصوات»[1] أبرز مظاهر التطويع لأن خروج الإيقاع من الشعر يفقده هويته وينفي حقيقته. وقد اخترنا أن نحقق في المسألة نظرا وتطبيقا بدرس «قصيدة» الأسلحة والأطفال لبدر شاكر السياب حيث كانت له مع الأصوات جولات، لا نشك في أن نصه يستمد قيمته منها هي بالذات.

وسنهتم في التحليل بمختلف أساليب التصويت في القصيدة[2]

(1) نضع العبارة بين ظفرين لتأكيد اختصاص الايقاع بالاصوات وحتى لا يدخل في معناه ما ليس منه على مذهب من يوسع مفهوم الايقاع لمجالات لا يتسع لها في رأينا والتعبير — في غياب هذه الاشكال — عن ايقاع الاصوات بلفظ «الايقاع» وحده كاف عندنا.

(2) حلل منصور قيسومة قيمتها الرمزية. انظر كتابه باللسان الفرنسي «بدر شاكر السّياب» تونس 1989، ج 1 ص 110 — 113.

واستعمالات الأصوات الطبيعية واللغوية والفنية دون أن ندخل في الحساب أساليب التلوين والتنوير والحركة المجردة والنقط والبياض... مما يوسع له اليوم مفهوم الإيقاع عند بعض الدارسين ونراه أدخل في باب التطويع العام، إلا في ملاحظات عابرة اقتضى تسلسل الحديث ذكرها.

واذا تجاوزنا مجال «إيقاع الأصوات» فلنبين أن الأصوات دخلت في نص السياب معنى وموضوعا أيضا فكانت تسيطر على نصه في مختلف مستوياته، فاخترنا لفظ «التوظيف» في العنوان ليشمل مواد التحليل المتصلة بالأصوات ولا يصح لها مصطلح الإيقاع إلا على سبيل التجوز.

* * *

الأسلحة والأطفال

1

عصافيرُ ؟ أم صبية تمرحُ
عليها سنًا من غدٍ يلمح ؟
وأقدامها العاريه
محارٌ يُصلصل في ساقيه.
لأذيالهم رفّةُ الشمألِ
سرتْ عبر حقلٍ من السنبل،
وهسهسةُ الخبز في يوم عيدْ،
وغمغمةُ الأمّ باسم الوليد
تناغيه في يومه الأولِ.
كأنّيَ أسمع خفق القلوعْ
وتصخاب بحارةِ السندبادْ...
رأى كنزه الضخْم بين الضلوع
فما اختار إلّاه كنزًا... وعاد !

صدًى عابرٌ من وراء العصورْ :
من الكهف، والغاب، والمعبدِ،
سرى دافئًا من عروق الصخور
وإزميل نحّاتها المُجْهَدِ،
يغنّي بأشواقه العاتيه
إلينا : إلى القمّة العاليه...

إلى أن يفلّ الردى بالحياه
وتلقاه أجيالها الآتيه
على صخرة حمّلتْها يداه
تحاياه : في بسمة في الشفاه
وفي أعين حَجَّرتْ مقلتاه
عليها دموعهما الجاريه.
صدًى رجّعته الأكُفّ الصغارْ
يصفّقن في الشارع المشرقِ
كخفق الفراشات مرّ النهر
عليها بفانوسه الأزرق.

وكم من أبٍ آيبٍ في المساء
إلى الدار من سعيه الباكرِ،
وقد زمّ من ناظريه العناء
وغشّاهما بالدم الخاثر؛
تلقّاه، في الباب، طفلٌ شرود
يكركر بالضحكة الصافيه،
فتنهلّ سمحاء ملء الوجود،
وتزرع آفاقه الداجيه
نجومًا، وتنسيه عبء القيود.

وهُمْ في ليالي الشتاء الطوال
ربيعٌ من الدفء والعافيه،
تلمّ العجائزُ فيه الورود
ويلمحن عهد الصبًا ثانيه،
ويرقصن بين التلال
يرجّحن أرجوحة في الخيال :

بعذراءَ في ليلةٍ مقمره
وفي ظلّ تفاحة مُزهره
تنام العصافير فيها..
وهم في الصباح
خطًى خافقاتٌ على السلَّمِ،
وأيدٍ على أوجُه النوَّم
يدغدغنها في مزاح!
وأغنيةٌ من أغاني الطريق
بلحن سوى لحنها الأول
وشأوٍ من الصوت مستعجل.
وهم رِفقة الأم إذ تستفيق
وإذ تُشعل النارَ في الموقد
كخيط ترى فيه بدء الغد!

2

عصافيرُ؟ أم صبيةٌ تمرح؟
أم الماء: من صخرة ينضح
فيخضلّ عشبٌ وتندى زهور
زهورٌ ونور
وقبّرةٌ تصدح
وتفاحةٌ مزهرة
لخفق العصافير فيها
صدى قُبلة الأم تلقى بنيها
ـ «دعيني.. فما تلك بالقبرة!
دعيني أقل إنه البلبلُ

وإن الـذي لاح لـيس الصبـاح»[1]
أتـــلك السفيـــن التـــي تُعـــوِلُ
علـــى مرفـــإٍ ناوحتـــه الريـــاح ؟
تُلـــوِّح منهـــا أكـــفُّ الجنـــود
لألف كـ«جولييت» فوق الرصيف :
«وداعًـا وداعَ الـذي لا يعـود !»
وأمٌّ كما استوحشت فـي الخريـف
وراء الدجـــى، دوحـــة عاريـــه
وفـــرّت عصافيرهـــا الشاديـــه !

عصافيـــر ؟ أم صبيـــة تمـــرح ؟
أم المـــاء مـــن صخـــرة يـــنضح
ولكـــنْ علـــى جثَّـــةٍ داميـــه ؟
وقبْـــــــــــــــــرةٍ تصدحُ
ولكـــن علـــى خِرْبـــةٍ باليـــه ؟
عصـافيـــر ؟!
بـــل صبيـــة تمـــرح
وأعمارهـــا فـــي يـــد الطاغيـــه،
وألحانهـــا الحلـــوة الصافيـــه
تغلغـــل فيهـــا نـــداء بعيـــد :
حـديـد عتـ...ـيق
رصـــا...ص
حـديـ...ـد»
وكالظـلّ من باشق فـي الـفضاء
ــ إذا اجتـاح، كالمديـة الماضيـه،
عصافيـــرَ تشدو علـــى رابيـــه ــ
ترامـــى إلـــى الصبيـــة الأبريـــاء

(1) شكسبير : (روميو وجوليات).

نــداءٌ تــنشّقتُ فيــه الدمــاء
«حديـد عتيـق..
حـديـد عتيــق !
رصـــا...صٌ» فحتـى كـأن الهـواء
رصاص، وحتـى كــأن الطريــق
حـديـد عتيــق.
وينــقضّ، كالمعـــول الحافـــر،
صدى راعب مـن خطـى التاجـر.
لـــه الويـــل.. مـــاذا يريـــد ؟
حـديـد عتيــق
رصـــا...ص
حـديـد ! »
لك الويـــل مـــن تاجـــرٍ أشأمِ ·
ومـــن خـــائضٍ فـي مسيــل الـدم
ومـــن جاهــلٍ أن مـــا يشتريــــه
ــ لدرء الطوى والردى عن بنيه ــ
قبـــورٌ يـــوارون فيهـــا بنيـــه !
«حـديـد عتيــق
رصــاص... ص
حـديـــد...»
حديـدٌ عتيـقٌ لمـــوتٍ جديـــد !

3

«حـد..يـد»
لمـن كـل هـذا الحديـد !
لقيــدٍ سيُلــوى علـــى مـعصمٍ،

ونصلٍ علـى حُلْمـةٍ أو وريـد،
وقفلٍ علـى البـاب دون العبيـد،
وناعـورةٍ لاغتـراف الـدم.
رصـا..ص»
لمن كل هذا الرصاص ؟
لأطفـال كوريَّـةَ البائسيـن،
وعمَّـال مرسيليـا الجائعيـن،
وأبنـاء بغـدادَ والآخريـن
إذا مـا أرادوا الخـلاص
حـديـد
رصـاص
رصـاص
رصـاص !
(حديد...)
وأصغـي إلـى التاجـرِ،
وأصغي إلى الصبية الضاحكين؛
وكالنصل قبل انتباه الطعين،
وكالبرق ينفضّ في خاطري
ستـار، وكالجـرح إذ ينـزف ــ
أرى الفوَّهـات التـي تـقصف
ــ تسدّ المدى ــ واللظى، والدماء.
وينهلّ كالغيث، ملء الفضاء،
رصاص ونـار : ووجـهُ السمـاء
عبوسٌ لما اصطكَّ فيه الحديد.
حديد ونار، حديد ونار..
وثَـمَّ ارتطـام، وثَـمّ انفجـار،
ورعـد قـريب، ورعـد بعيـد

وأشلاء قتلــى، وأنقــاض دار !
حديــد عتيــق لغــزوٍ جديــد
حديـد.. لينـدكّ هـذا الجـدار
بمـا خـطّ فـي جانبيـه الصغـار
ومـا استودعـوا مـن أمـان كبـار :
«سـلام»
كـأن السنـا فـي الحـروف
تخطّـى اليهـا ظـلامَ الكهـوف
بآمــال انسانهــا الأول
وما اختطّ مـن صورة فـي الحجـار
تحدّى بها المـوت : فهـي انتصار
وتَــوْقٌ إلــى العالــم الأفضل ؟
«حـديـد
رصـا...ص
حديــد عتيــق
رصاصٌ...» ليخلـوَ هـذا الطريـق
مـن الضحكـة الثـرّة الصافيـه
وخفقِ الخطى والهتـاف الطـروب.
فمـن يمـلأُ الـدار عنـد الغـروب
بدفء الضحى واخضلال السهوب؟

لظى الحقـد فـي مقلـة الطاغيـه
ورمضاءُ أنفـاسه الباقيـه
يطوفـان بالـدار عنـد الغـروب
وأطـلالهـا البـاليـه !
حـديـد عتيـق

نحاس عتيق»
وأصداء صفارة للحريق !

4

«حديد، حديد»
وأمّ تبيع السرير العتيق،
تبيع الحديد الذي أمسِ كان
مِهادًا عليه التقى عاشقان
وشدّ نداء الحياة العميق
ذراعًا بأخرى، فما تخفقان !
فيا حسرتا حين يمسي غدًا
شظايا تدوي وبعض المدى
تُنحَّى بها عن ذراع ذراع
وينهدّ مهدٌ، ويخبو شعاع

أمن حيثُ كان التقاء الشفاه
على الحبِّ : ينسجن خيط الحياه —
يحوك الردى غزله الأسودا
دما أو دخانًا ؟ يحوك الردى
شباكًا من النار حول البيوت
على صبيةٍ أو صبايا تموت ؟
ويرتدّ حتى حديد السرير
جناحًا عليه المنايا تغير،
وحتى الذي في عيون الدُمى
من المعدن الزئبقي الحسير.
رصاصًا أبح الصدى مُرْزِما

5

«حديد، عتيق، حديد، حديد
وأقدامها العاريه
محارٌ يصلصل في ساقيه،
ويعتاد بالي — كرعدٍ بعيد —
ضجيج الخطى وانهيار الصخور
وخفق الفوانيس في المنجمِ،
وما نض من عاريات الظهور
وما انسح في سعلة من دم !
وملءُ السنا من غبار الحديد،
نواقيسُ فيها يرنّ السكون..
وأجراسُ مركبة من بعيد
يخفّ لها صبية يلعبون :
نواقيس في الفجر، واليومُ عيد،
وفي الماء أظلال جسرٍ جديد،
وهمس النواعير، والزارعون،
وفي كل حقلٍ — كنبض الحياه —
تهزّ المحاريثُ قلب الثرى
وتَبني القرى :
قرى طينها من رميم الطغاه.
وتخضلّ حتى الصخور الضّنينه،
ويُثمر حتى سراب الفلاه
مدينه
فأخرى، فأخرى، إلى منتهاه !
حديد... حديد !»

وأقدامها العاريه،
وخفق الفوانيس في المنجمِ،
وأعماقه الرطبة الداجيه
كظلّ الردى — فاغرات الفم،
كبئرٍ من الظلمة الطاميه
ستمتاح منها ألوفُ القبور،
ويهوي — مع الزعزع العاتيه —
عمًى من دجاها على كل نور :
على النور من باب كوخٍ مضاء
ومن كوّة في خيام الرعاء
ومن شُرفةٍ ظلّلها الياسمين
— «دعيني أقلْ انه البلبلُ
وان الذي لاح ليس الصباح» —
على النور من موقد السامرين
ومن مدرجٍ بالسنا يُغسل؛
عل كلِّ نور، تذرّ الرياح
ظلالَ الطواغيت في المنجمِ
كناعورةٍ لاغتراف الدمِ.
تذرّ الرياح، الرياح، الرياح،
أراجيحَ في الملعب المظلم
وخَفقَ الفوانيس والأنجم
وخفق الخطى والأكفّ الصغار
وخفق الفراشات مرّ النهار
عليها بفانوسه المعتم.
فمن يملأُ الدارَ عند الغروب
بدفء الضحى واخضلال السهوب؟

رصاص، حديد، رصاص، حديد
وآهاتُ ثكلى، وطفلٌ شريد !

ومن يُفهم الأرض أن الصغار
يضيقون بالحفرة البارده ؟[2]
إذا استنزلوها وشطّ المزار
فمن يتبع الغيمة الشارده ؟
ويلهو بلقط المحار ؟
ويعدو على ضفّة الجدولِ ؟
ويسطو على العشّ والبلبل ؟
ومن يتهجّى ــ طوال النهار ــ
ومن يلثغ الراء، في المكتبِ ؟
ومن يرتمي فوق صدر الأب
إذا عاد من كدّه المتعبِ ؟
ومن يؤنس الأمَّ في كل دار ؟
أسًى موجع أن يموت الصغار.
أسًى ذقتُ منه الدموع، الدموع
أجاجًا ومثل اللظى في الفم،
وأحسستُ فيه اشتعال الدم
بعينيَّ، من نازفات الضلوع :
عويل من القرية النائية
وشيخ ينادي فتاهُ الغريق
بهذا الطريق وذاك الطريق،
ويسعى إلى الضفّة الخالية
يسائل عنه المياه
ويصرخ بالنهر... يدعو فتاه؛
ومصباحه الشاحب

(2) ايديث سيتويل في قصيدتها «أمّ ترثي طفلها» : إنّ الأرض عجوز شاخت حتّى لا تعلم بأنّ الصّغار حركون كظلال الربيع».

يغنّي سدَى زيته الناضب :
«محال تراه !»
ويحنو على الصفحة القاتمه
يحدّق في لهفة عارمه
فما صادفت مقلتاه
سوى وجهه المكفهرّ الحزين
ترجرجه رعشة في المياه
تغمغم : «لا، لن تراه !»

6

«**حديد عتيق**» ورعب جديد !
«**حديد**
رصا... ص»
لأن الطّغاة
يريدون ألّا تتم الحياه
مداها، وألّا يحسّ العبيد
بأنّ الرغيف الذي يأكلون
أمرُّ من العلقمِ
وأنّ الشراب الذي يشربون
أجاجٌ بطعم الدم
وأنّ الحياة الحياة انعتاق،
وأن ينكروا ما تراه العيون :
فلا بيدرٌ في سهول العراق،
ولا صبية في الضحى يلعبون
ولا همس طاحونة من بعيد،

ولا يطرق البابَ ساعي البريد
بُشرى، ولا منزلُ
يضيء الدجى منه نورٌ وحيد
سخيّ كما استضحك الجدول،
ولا هدهدات، ولا جلجل
يرنّ بساق الوليد
وبين الربى في رقاب الجداء،
ولا وسوسَ الشاي فوق الصّلاء،
ولا قصّة في ليالي الشتاء.
لأن الطواغيت لا يسمعون
صداح العصافير في المغربِ
ـ كما صلصل الفضّةَ القامرون ـ
ولا زفّةَ السنبل المذهب.
لأنّ الطواغيت لا يحلمون
بغير المبيعات والأسهم.
وان الطواغيت لا يسمعون
سوى رنّة الفلس والدرهم.
لأن الطواغيت لا يبصرون
على الشاطيء الأسْيويّ البعيد
سوى أنّ سوقًا يباع الحديد
وتُستهلك الريح والنار فيها.
تدرّ العطايا على فاتحيها.

7

بأقدام أطفالنا العاريه

يمينًـــا، وبالخبـــز والعافيـــه :
إذا لـــم نعفّـــرْ جبـــاه الطغـــاه
علـــى هـــذه الأرجـــل الحافيـــه
وإن لـــم نـــذوّب رصاص الغـــزاه
حروفًـــا هـــي الأنجـــم الهاديـــه
(فمنهـــنّ فـــي كـــل دارٍ كتـــاب
ينادي : قفي واصدأي يا حـراب)
وان لـــم نضوّ القـــرى الداجيـــه
ولـم نخرسِ الفوّهـات الـغضاب
ونُجـلِ المغيريـن عـن آسيـه...
فـــلا ذكرتنـــا بغيـــر الشبـــاب
او اللّعـــن أجيالُنـــا الآتيـــه !

سلام علـــى العالـــم الأرحبِ،
علـى الحقـل، والـدار، والمكـتب،
علـى معمـلٍ للدُّمـى والنسيـج،
علـى الـعشّ والطائـر الأزغب،
على التوت وسنـانَ فيـه الأريـج
ووقـع المجاديـف فـي المغـرب،
على زهـرةٍ فـي وساد العـروس،
علـى صبيـة فـي انتظـار الأب،
علـى شاعـر تستحـمّ الشمـوس
بعينيـه، يصغـي إلـى جنـدب؛
سلام علـــى العالـــم الأرحب.
سلام على (الكنـج) فـاضٍ النعيـم
ورنّت أغاريـــد، فـــي ضفتيـــه :

قـرًى مـن سنًـا عـاصرات عليـه
عناقيـد مـن ضوئهـنّ العظيـم.
سلام علـى الصيـن والحاصديـن
وصيّـاد أسماكهـا الأسمـرِ،
ومـا أنبـتت مـن دم الثائريـن
ومـا افتـرّ فـي البيـرق الأحمـر؛
علـى صبيـة فـي قراهـا البعـاد
وفـي ظـلّ تفّاحهـا المزهـر
وما جرّرت في ليالـي الـحصاد
ثيـابُ العـذارى علـى البيـدر.
سـلام لأن الـربيـع
يمـرّ بودياننـا كـل عـام،
ومـا زال قـوس الغمـام.
ولـولا الـذي كـدّسوا مـن نضار
بـه يستضيئـون دون النهـار
تجـوع الملاييـن عـن جانبيـه
وينحـط، فـي كـل يـوم، عليـه
دمٌ مـن عـروق الـورى أو نُثـار
كـذرّ الغبـار ــ
لمـا هـزّت الأمّهـات المهـود
علـى هـوة مـن ظـلام اللحـود،
ولـم تـذرف الدمـع عبـر البحـار
وعبـر الصحـارى، نساءُ الجنـود،
ولـم يرفـع الـزارع الأشيب
إلـى مقلتيـه، اليـد الراجفـه
يحـدّق فـي عتمـة العاصفـه
ويصغي وفـي روعـه «القاصفـه»،

ولم يبكِ صرعى بنيه الأبُ
جزوعًا بأن يثكل الآخرين،
ولا شرّدت نومةَ العاشقين
كوابيسُ من أعين الهالكين
وإرنان صفّارة تنعب :
«وغى...»، فاستفاقوا ولا كوكب
ولا لمعة من سراج تبين
سوى قعقعات السلاح
وعصف الرياح،
ولا ساءل الأم طفل غرير :
ألا بلدة ليس فيها سماء ؟»
— فلا قاذفات المنايا تغير
ولا من شظايا تسد الفضاء —
ولا اختضّ في الصرصر اللاجئون
ولألاء «يافا» تراه العيون
وقد حال من دونه الغاصبون
بما أشرعوا من عطاش الحراب
وما استأجروا من شهود كذاب
وما صفّحوا بالردى من حصون.
سلامٌ على العالم الأرحب
على مشرق منه أو مغرب.
سلامٌ لآفون[3] روّى عروق.
شكسبيرَ والزهر والداليه.
أفقْ شاعرَ النور، إن الشروق
تهدده غيمة داجيه،

(3) آفون : نهر في بريطانيا، يمرّ بقرية شكسبير.

سعى «مكبثٌ»[4] تحتها في احتراس
لقتـل النعـاس...
لقتـــل النعـــاس البـــريء :
سلام لبـاريس «روبسبيـــر»[5]
و«إلـــوار» والغابـــةِ الحالمــه
وعشّاقهـا فـي الـمساء الأخيـر
تذرّيهــــمُ قـــوّةٌ ظالمــــه
كدوّامــة مــن ريــاح السعيــر :
علـى «تـونس» مـن لظاهـا ظـلال
وحـول «الربـاط» المدمّـى هديـر
وفـي جيـرة الصيـن حـلّ انخـذال
بقطعانهــا الفظّـــة الضاريـــة.
لـك المجـد يـا آسيــه !
سلام لفينـــيس[6] والكرنفـــال
وأضوائـــه الثـــرّة الزاهيـــه،
وهـمس المحبّيـن بيـن الظـلال
وفـــي دفء قمرائـــه الضاحيـــة.

8

عصافيـــر ؟ أم صبيـــة تمـــرح ؟
أم المــاء مــن صخـرة يـنضح ؟
وأقـدامـها العـاريـه

(4) مكبث : بطل احدى مسرحيات شكسبير وقد قتل دنكان وهو نائم في ضيافته مطمئن إليه : «لقد قتل مكبث النعاس، النعاس البريء». شكسبير.

(5) روبسبير : بطل الثورة الفرنسيّة، وإلوار : الشاعر الفرنسي الحرّ العظيم.

(6) فينيس : مدينة البندقية بإيطاليا.

مصابيح ملء الدجى تلمح،
هتكنا بها مكمن الطاغيه
وظلماء أوجاره الباليه.
علينا لها : أنها الباقيه
وأنّ الدواليب في كل عيد
سترقى بها الريح... جذلى تدور !
ونرقى بها من ظلام العصور
إلى عالم كل ما فيه نور.

(رصاص، رصاص، رصاص، حديد
حديد عتيق)...
لكونٍ
جديد !

يبدأ نص الأسلحة والأطفال بداية طبيعية ويتطور تطورا معقولا وينتهي نهاية منطقية. فهو في الصورة التي نشر عليها يتماشى وطرق تناول الموضوعات الشعورية والفكرية ومناهج ترتيب مسائلها في غير النصوص الشعرية. فقد أقامه السياب على ثمانية أقسام مرقمة من واحد إلى ثمانية يختص كل قسم منها بموضوع جزئي وترجع هذه الأقسام الثمانية في جملتها إلى محورين كبيرين تبيناهما محور «الصوت والصدى» ويستقطب الأقسام الأربعة الأولى ومحور «الفعل ورد الفعل» ويضم الأقسام الأربعة المتبقية. ويلتقي المحوران في هذه «القصيدة» المطولة و«الأنشودة»[3] المتكاملة المتولدة في الأصل من تفاعل أنشودتين أنشودة العيش وأنشودة الردى كما يلتقي واقع السلم المألوفة ووقائع الحرب الموصوفة في إيقاع الشعر لأن النص شعري قبل أن يكون نضاليا.

وليس من الغريب أن كان المحوران الاثنان متقاربين في الحجم. فقد كان نصيب الأول 192 سطر[4] ونصيب الثاني 230 مجموعها 422 سطر هي جملة سطور النص والتي يمكن توزيعها على الأقسام الثمانية مع تحديد عناوينها كالتالي :

محور الصوت والصدى :

القسم الأول 57 سطرا : صدى أنشودة الحياة، الأطفال ــ وجه المستقبل ــ في أمن.

(3) وهي احدى اناشيد مجموعة أنشودة المطر الصادرة سنة 1960 عن دار مجلة شعر، وكان نص «الاسلحة والأطفال» قد صدر مستقلا سنة 1955 انظر مقدمة ناجي علوش، ديوان بدر شاكر السياب، ط. بيروت ص. ح ح 1986. وتقع القصيدة في الديوان ص 563 ــ 591.

(4) اعتبرنا كل كلام كتبه الشاعر في سطر مستقل سطرا شعريا.

القسم الثاني 57 سطرا : صدى أنشودة الموت، الأطفال ــ وجه المستقبل ــ في خطر.

القسم الثالث 57 سطرا : الحديد والرصاص تُعمل منهما أسلحة الطغاة لبعث الدمار.

القسم الرابع 21 سطرا : مرافق الحياة تحوّل وسائل لجلب الموت.

محور الفعل ورد الفعل :

القسم الخامس 84 سطرا : الحديد والرصاص لجلب الموت أم لجلب الحياة ؟

القسم السادس 37 سطرا : الدمار إرادة الطغاة.

القسم السابع 95 سطرا : العزم على المقاومة والوعد بانتصار المستضعفين

القسم الثامن 14 سطرا : مآل المستضعفين الانتصار على الطغاة : تحول الحديد والرصاص من وسائل حرب مدمرة إلى وسائل مقاومة بناءة.

وليس من الغريب أيضا أن جاءت الأقسام الثلاثة الأولى من المحور الأول متساوية في الحجم. واعتقادنا أن نفس النزعة تغلب على الأقسام الثلاثة الأولى من المحور الثاني رغم صغر حجم القسم الثاني منه. ولا يشذ عن هذه النزعة فعلا إلا القسم الرابع والقسم الثامن، فقد بلغ الأول 21 سطرا فقط والثاني 14 سطرا. وانهما اذ يشذان من هذه الناحية فإنّهما يتناسبان ــ بعد الحجم ــ في الموضع والوظيفة أيضا فوجب ألا يُبحث في علاقة كل قسم منهما بما سبقه من أقسام المحور المشترك قبل البحث في علاقة كل واحد منهما بصاحبه.

فكل منهما يمثل ملحة الختام في محوره : الأول مركز على تحويل مرافق الحياة الحديدية والرصاصية وسائل لجلب الموت، وأما الثاني فمركز على تحويل أدوات الموت الحديدية والرصاصية وسائل مقاومة بناءة. فهما تحويلان متعارضان يقترح الشاعر أن يكون الثاني منهما بديلا للأول.

في إيقاع أي نص شعري في رأينا ما لم يحاول فيه الدارس تبين صورة نشأته الأولى والانطلاق منها في التحليل.

إلا أنه ليس من منهجنا في بحث إيقاع الشعر شرط معرفة ما وضع الشاعر من لبناته أولا وما وضعه ثانيا.

فذلك مستحيل لا يقدر على تعيينه بالضبط حتى الشاعر نفسه لأنه إن كان لكل نص أزمة في الإبداع واحدة فإن له في التشكل فترات، وقد تتزاحم على لسانه اللبنات، ولكنها تخرج تحت قلمه فرادى لا جماعات، وانما الذي نعنيه بالنشأة الأولى القادحَ في عملية الإبداع أو المولّد الإبداعي المتضمن النواة الإيقاعية التي تتحكم في النص بأسره مهما طال، وتشع على أطرافه وتستقطب متفرقاته، والتي تبرز في صورة النص النهائية في مواضع منه قليلة أو كثيرة ولا تظهر في جميع المواضع.

وقد طالت قصيدة «الأسلحة والأطفال» رغم كونها تمثل وحدة نصية وتعددت أقسامها وتنوعت موضوعاتها الجزئية وتوفرت على عبارات عديدة لها مواصفات المولّدات الإبداعية من نوع قوله «عصافير أم صبية تمرح ؟» أو قوله «أقدامها العارية» أو قوله أيضا «سلام...» أو قوله كذلك «حديد.. رصاص..» ولكن هذه العبارات تفاوتت في القيمة البنيوية والمعنوية، ولا شك أن كل عبارة منها ساهمت في توسيع آفاق النص بحسب أهميتها الإيقاعية والدلالية، ولكن عبارة واحدة منها كانت جامعة تتحكم فيها جميعا وهي قوله «حديد.. رصاص..» فمن هذا المولد نسلت بقية العبارات وتكونت سائر اللبنات وحدثت ألوان الإيقاع المختلفة. وهي عبارة من النص وإن كان النص يوحي بأنها في الأصل خارجة عنه والأصح أن نقول إنها سابقة عليه، أما هو فمترتب عليها.

ولفظا «حديد» و«رصاص» لفظان مخصوصان لأنهما يدلان على المعنى دلالة لغوية بمقتضى الأوضاع ودلالة طبيعية بمقتضى الأصوات. هما يتجاوزان في السياق معنى مادتي الحديد والرصاص ليدلا على وسائل الحرب والدمار. وقد قام كل منهما على ترديد صوت من أصواته هو

الدال في حديد والصاد في رصاص، عززه الشاعر بترديد اللفظين في مواضع من النص متفرقة وبمد الحركة بين الصوتين المرددين في الرسم مدا يتجاوز حدود وظائف الأصوات اللغوية وتعبر عنه جملة من النقط التكميلية. ويعنينا فيما يلي التحقيق أولا في علاقة هذه النواة الإيقاعية بالوزن العروضي.

فقد اختار الشاعر بحر المتقارب الموحد التفعيلة «فعولن». ولكننا لا نتبين أن اختيار هذا البحر مبرر لا عفوي إلا عندما نصل إلى مركز الثقل في النص في قوله «حديد... رصاص...» أو قوله :

«حـديــد عتيــق
رصــا...ص
حـديــد»

فالأول على زنة ربع المتقارب والثاني على زنة نصفه. وسيتأكد ما ذهبنا إليه بما سنحلله بعد ذلك من أساليب إيقاعية تولدت من «حديد.. رصاص..» ولم تكن لها صلة خاصة بالوزن العروضي، فكان حكمها حكمه في الفرعية والتولد من أصل مشترك.

وبدءا من هنا تتضح جملة من المسائل تتصل بطبيعة المغامرة الشعرية التي أقدم عليها السياب في هذا النص وكيفيات تعامله مع التراث ومناحي التجديد التي رامها.

أول هذه المسائل مسألة اختلاف الوزن عن الإيقاع. فلئن كانت بينهما صلة على الوجه الذي بيناه فإنها صلة كان فيها الإيقاع المنشود أصلا وبحر المتقارب المعهود فرعا عليه وذلك على عكس ما قد يعتقد.

وثاني هذه المسائل أن البحر العروضي في هذا النص وإن كان ينتظم القصيدة[6] كلها بحيث احتفظ بإمكانية أن يعتمد عليه في القول بوحدة النص من لا يستخدم في البحث غير مقاييس النقد التقليدية ورغم أنه

(6) ليس في النص أي سطر مرسل غير موزون على المتقارب.

بقي في هذا النص محتفظا أيضا ببعض ملامح الشروط التقليدية في الكتابة الشعرية[7] فإن الشاعر خرج به من حدوده التقليدية من عدة وجوه منها أنه حرر الوحدة الكلامية فبعد أن كانت مطابقة في مداها لقالب البحر العروضي بشطريه أصبحت الوحدة الكلامية في حجم آخر، لا يتجاوز أقصى مدى لها مدى شطر البحر التقليدي وقد يتقلص مداها فيطابق حجم تفعيلة منه فقط[8].

ومن ذلك أيضا أن الشاعر أخرج الأسطر الشعرية مجموعات، هي رباعيات حينا وخماسيات أحيانا وسداسيات[9] وهي مجموعات أكثر من ذلك حجما أحيانا أخرى[10]، ومما يساعد على تبين حدود المجموعات اكتمال النظام التقفوي من مجموعة إلى أخرى وقد بنيت القوافي في حالات على الازدواج والتثليث مع توالي القوافي المتماثلة في حالات والمراوحة بينها في حالات أخرى[11].

(7) من نوع الالتزام بتقفية الوحدات الكلامية وتعليق بعضها ببعضها الآخر، وان كان الشاعر قد اختار تنويع القوافي ولم يلتزم بقافية موحدة.

(8) ولا يعتبر هذا التصرف في رأي بعض النقاد اليوم الا محاولة محتشمة في تحرير الوحدة الكلامية في الشعر من قيد الوزن العروضي.

(9) مثال أسطر العنصر الأول : من 1 الى 4 رباعية، ومن 5 الى 9 خماسية، ومن 10 الى 14 رباعية أخرى.

(10) أنظر مثلا المجموعة ذات 15 سطرا (= 12 شطرا) س 158 — 172، مع الملاحظ أن عدد الأسطر ليس مطابقا لعدد الأشطر بسبب ما ذكرناه من أن الوحدة الكلامية عنده قد لا يصل مداها الى مدى الشطر.

(11) وقد عمد الشاعر في الكتابة الى ابراز كلمات بالخط الغليظ هي : حديد، عتيق، رصاص، نحاس، سلام، واستعمل أساليب في النقط مخصوصة آثرنا الا نبحث فيها. انظر علوي هاشم الهاشمي في كتابه تجربة الشعر المعاصر في البحرين.. في نصه المرقون، قسم العربية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الجامعة التونسية، تونس 1986، ج 1 ص 303 وما بعدها، وقد وسع المؤلف مفهوم الايقاع الى غير المجال الصوتي. وهذه العبارات المفردة في الكتابة أو المكونة سطورا أقل حجما من الاشطر هي : اما عبارات مفاتيح أو عبارات آثر الشاعر الوقوف بعدها ليتجنب حشو الكلام بما لا يفيد.

على أننا لاحظنا ــ إلى جانب ذلك ــ حرصا واضحا من الشاعر على احترام التفعيلة العروضية وحرصا منه على عدم كسرها. يظهر ذلك في اعتماده أحيانا «قوافي داخلية» مماثلة للقوافي النهائية دون اتجاهه إلى إنهاء السطر إثر كل قافية تظهر، كما في قوله :

68 وانّ الذي لاح / ليس الصباح

أو قوله :

342 سلام على الصين / والحاصدين

فلو بدأ سطرا جديدا بقوله «ليس الصباح» أو بقوله «والحاصدين» وكلاهما على زنة مستفعلان لكان ذلك يعني أنه لا يقرأ لنظام التفعيلة حسابا عروضيا.

لكن الشاعر بهذا التصرف وبتنويع القوافي يكشف عن نزعة في نفسه وفي نصه إلى الخروج من ربقة التقفية إلى ساحة التسجيع، وهي نزعة متفاعلة مع نزعته إلى العبور من مستوى الوزن إلى مستوى الموازنة العروضية، وذلك بصب الكلام في قالب «فعولن» مفردة أو مرددة كما في قوله وقد بينا فيه الحدود بالخطوط العمودية :

178 فيا حسرتا حين يمسي غدا
179 شظايا / تدوّي // وبعض المدى
180 تنحى / بها عن // ذراع / ذراع
181 وينهد مهد // ويخبو / شعاع

وكذلك في قوله :

142 حديد / ونار // حديد / ونار
143 وثم ارتطام // وثم انفجار
144 ورعد / قريب // ورعد / بعيد
145 وأشلاء قتلى // وأنقاض دار
146 حديد / عتيق // لغزو / جديد

ويظهر في هذا المثال أن الموازنة كانت حاضره حتى في الأسطر التي لم تكن فيها الكلمات خاضعة للحدود التفعيلية مثلما في قوله :

وثم ارتطام، وثم انفجار

وقد ذهب الشاعر يبحث عن ألوان الإيقاع في أصوات أخرى غير أصوات التقفية وأصوات التسجيع، إنما هي أصوات لها صفات سليلة شدة الدال في الحديد وصفير الصاد في الرصاص تجاوز بها الشاعر مجرد التقطيع إلى الترجيع، مثل ترجيع صوت الدال في الأسطر الخمسة المذكورة، ومثل دعك العين وشدة الدال في قوله :

196 ويعتاد بالي ــ كرعد بعيد ــ

وقد كان الصفير صدى أصوات في جو حربي :

171 وأصداء صفارة للحريق !

كما كان صفير أصوات في جو سلمي كصفير السين والصاد في قوله :

342 سلام على الصين والحاصدين
343 وصياد أسماكها الأسمر

وصفير السين والصاد والزاي في المجموعة الافتتاحية :

1 عصافير أم صبية تمرح
2 عليها سنا من غد يلمح
3 وأقدامها العارية
4 محار يصلصل في ساقية
5 لأذيالهم رفة الشمال
6 وهسهسة الخبز في يوم عيد

وقد تجلى الترجيع عنده في أوسع مدى وذلك عندما جاءت الأصوات المرددة في إطار ألفاظ على زنة فعولن، فتبع ترديد الصوت ترديد المبنى والمعنى والوظيفة النحوية أيضا، على أساس مماثلة الألفاظ كما في قوله :

233 تذرّ الرياح، الرياح، الرياح
234 أراجيح في الملعب المظلم

أو في قوله :

258 أسى ذقت منه الدموع، الدموع
أجاجا...

أو في قوله :

287 وأن الحياة الحياة انعتاق

كان ذلك ــ في الظاهر ــ للإيفاء بحق الوزن من الكلام المناسب لقالب شطر المتقارب، غير أن إمكان استغناء الشاعر عن الترديد في هذه الحالات وتماشي ذلك مع اختياره بناء السطر على تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث بدل أربع في مواضع أخرى من القصيدة يدلان على أن للترديد في صنعته تقديرا آخر.

ومما كان من ذلك على أساس مجانسة الألفاظ بعكس ترتيب الأصوات أمثلة الجناس[12] في هذه الأسطر المتفرقة :

109 **لدرء** الطوى **والردى** عن بنيه (د، ر / ر، د)
138 تسد **المدى** واللظى، **والدماء** (م، د / د، م)
400 على تونس من **لظاها ظلال**(ل، ظ / ظ، ل)

وكذلك أمثلة «الاشتقاق» هذه :

44 **يرجحن أرجوحة** في الخيال
52 **وأغنية** من **أغاني** الطريق

فهناك مجهود واضح من الشاعر لجعل بنية النص الداخلية موقعة بضروب من التوقيع المتميزة ولكنها ضروب مناسبة لبنية النص العامة الموقعة بخصائص البحر العروضية. كل هذه المظاهر مجتمعة تبين ــ زيادة على استقلال الإيقاع عن الوزن ــ أن إيقاع الوزن المشترك

(12) وفي غير ذلك من أنواع الجناس : أب/أيب، في س 30، وحديد/جديد، في س 146، وينهد/مهد، في س 181.

المألوف أصبح جزءا من إيقاعات الكتابة الجديدة الخاصة.

وقد كان لحكاية الأصوات شأن كبير في أنشودة «الأسلحة والأطفال» ويبدو أن السياب اختار بناء نصّه على مبدأ حكاية الأصوات لأنه وجده من أكبر مجالات التوقيع في الشعر ومن أخصب مصادر الطاقات في التعبير والتأثير. ويكفينا في التحليل أن نرصد هذه الظاهرة في نوع من الكلمات مخصوص مثلته نماذج كثيرة من الأفعال الرباعية ــ وهي المتكونة من أربعة أحرف أصلية ــ ونماذج من بعض مشتقاتها.

والأفعال الرباعية في العربية قليلة جدا إذا قيست بالأفعال الثلاثية بصيغها المختلفة لأن كثيرا من الأفعال الرباعية متفرعة في أصل بنيتها عن أفعال ثلاثية معينة وتأتي غالبا لتعبر عن معان قريبة من معان تعبر عنها أفعال ثلاثية، لا تختلف عنها إلا في الدرجة بدليل أن بعض أمثلتها آل أمره اليوم بمقتضى كثرة الاستعمال وعامل الابتذال إلى التساوي مع الأفعال الثلاثية الأصلية في درجة التعبير عن معانيها.

والأفعال الرباعية أربعة أنواع : ما كانت حروفه الأربعة متباينة مثل دحرج، وما تماثل فيه الحرفان الأول والثالث مثل طرطب(13)، وما تماثل في الثالث والرابع مثل شملل(14)، وما تماثل فيه الأول والثالث كما تماثل فيه الثاني والرابع مثل وسوس(15).

ولم يتجه السياب فيما استعمله في نصه من أفعال رباعية ومشتقاتها إلا إلى هذا النوع الرابع، وفي هذا الاختيار دليل على أن همة الشاعر ليست متعلقة بالبنية الرباعية في حد ذاتها بل بنوع الفعل المخصوص بصفات صوتية معينة. ذلك أن أكثر الأفعال الرباعية التي من النوع الرابع متولد في اللغة من ترديد الحرفين الأولين من أفعال ثلاثية مضاعفة في الغالب.

(13) طرطب الماء : تحرك.

(14) شملل الرجل : أسرع، وشملل النخلة : لقط ما عليها من الرطب.

(15) انظره في ص 299 من النص، وسيأتي التعليق عليه في محله.

فالرباعي الذي من النوع الرابع يتميز عن الثلاثي الأصلي بزيادة مقطع يضخم حجم الفعل ليقوي طاقة التعبير بحكاية أصوات الشيء المعني أو تصوير حركته أو نوره أو أثره في النفس بالأصوات فهو بذلك متميز بإيقاع ذاتي من شأنه إذا وظف في الشعر أن يفرز أساليب من الإيقاع مختلفة بحسب عدد الأمثلة وتوزيعها في النص(16).

ونعتقد أن استعمال كثير من نماذج ذلك في نص السياب استدعتها الأصوات الماثلة في النواة الإيقاعية لأن الأفعال الرباعية ومشتقاتها التي استعملها أفعال متميزة تميز لفظي «حديد» و«رصاص» بالدلالة على المغنى دلالة لغوية بمقتضى الأوضاع ودلالة طبيعية بمقتضى الأصوات.

وقد يدعم ذلك استعمال بعض هذه الكلمات للتعبير بالوضع اللغوي وخاصة بالصوت عن معنى يصلح لجو السلم كما يصلح لجو الحرب مثل فعل صلصل في قوله :

3 وأقدامها العارية

4 محار يصلصل في ساقيه(17)

وفي قوله أيضا :

303 كما صلصل الفضة القامرون

فمعنى صلصل : امتد صوته مع ترجيع فيه بينما في معنى صلّ امتد صوته فقط، يقال صل اللجام إذا توهمت في صوته حكاية صوت «صل» فإن توهمت ترجيعا قلت صلصل اللجام.. والصلصلة : صوت الحديد إذا حرك(18).

ومثله أيضا كلمات هسهسة وغمغمة وتغمغم وترجرج في قوله أولا :

7 وهسهسة الخبز في يوم عيد

(16) راجع هانري فلاش، الجامع في فقه اللغة العربية. بيروت 1986 ج 2، ص 426 — 446.

(17) وانظر العبارة نفسها س 194 — 195.

(18) اللسان، مادة صلل.

8 وغمغة الأم باسم الوليد

وفي قوله ثانيا :

275 تُرجْرِجُه رعشة في الرياح

276 تُغَمْغِم، لا، لن تراه...

فهسهس في اللغة : كان له صوت خفي وهس حدث نفسه وأخفى كلامه و«قيل الهسهسة عام في كل شيء له صوت خفي كهساهس الإبل في سيرها، وصوت الحلي... والهسهسة : صوت حركة الدرع والحلي وحركة الرجل بالليل»[19] و«الغمغمة والتغمغم : الكلام الذي لا يبين. وقيل هما أصوات الثيران عند الذعر وأصوات الأبطال في الوغى عند القتال... وغَمَّه بمعنى غطاه».

أما رجرج فبمعنى اضطرب وثلاثيةُ رجّ بمعنى حرك[20].

وكذلك لفظ القعقعات في قوله :

374 سوى قعقعات السلاح

«والقعقعة حكاية أصوات السلاح والترسة والجلود اليابسة والحجارة والرعد والبكرة والحلي ونحوها.. [وهي على وجه العموم] : حكاية حركة لشيء يسمع له صوت»[21].

ومن الأمثلة التي لا صلة لها بثلاثي معلوم لفظ الزعزع في قوله :

223 ويهوى مع الزعزع العاتيه

«وريح زعزع شديدة... وسير زعزع : شديد»[22].

وفعل وسوس في قوله :

299 ولا وسوس الشاي فوق الصلاء

(19) اللسان، مادة هسس.

(20) اللسان، مادة رجج.

(21) اللسان، مادة قعع. وقد يكون الثلاثي التّاسلة منه فعل قعَّ (فلان فلانا، اذا اجترأ عليه بالكلام) كما ورد في اللسان.

(22) اللسان، مادة زعع.

والوسواس الصوت الخفي من ريح.. ويقال لهمس الصائد والكلاب وأصوات الحلي : وسواس[23].

وفعل دغدغ في قوله :

50 وأيْدٍ على أوجه النوَّم

51 يدغدغنها في مزاح

لا صلة له بثلاثي معلوم كذلك وإن كان رباعيا يصور حركة. فهو صوت مصور لا صوت حاك بما أنه لا يحكي إلا صوتا موهوما يتبع الحركة لأن «الدغدغة في البضع وغيره : التحريك.. ويقال دغدغه بكلمة إذا طعن فيه»[24].

وكذلك فعل تغلغل، فهو صوت مصور لا صوت حاك إذ هو يحكي صوتا موهوما في اللغة، وبهذا المعنى ورد في قول الشاعر :

86 تغلغل فيها نداء بعيد

وهو كثلاثيه «غل» بمعنى «دخل فيه، يكون ذلك في الجواهر والأعراض»[25].

ومن الألفاظ المصورة لأحوال النور بالأصوات كما لو كان تغير حركة هيئاتها تحس له حركة ويسمع له صوت، لفظ لألأ في قول الشاعر :

381 ولألاء يافا تراه العيون

وتلألأ النجم والقمر والنار والبرق، ولألأ : أضاء ولمع وقيل هو اضطرب بريقه[26].

وقد اتفق للشاعر ـــ في بحثه عن الإيقاع المميز ـــ أن استعمل بعض الأسماء الرباعية مدعما بها وظيفة الأفعال الرباعية الجمالية ومشتقاتها في

(23) اللسان، مادة وسس.

(24) اللسان، مادة دغغ.

(25) اللسان، مادة دغغ.

(26) اللسان، مادة لألأ.

نصه، وذلك في قوله :

250 ويعدو على ضفة **الجدول**

251 ويسطو على العش **والبلبل**

وفي قوله كذلك :

293 ... ولا منزل

294 يضيء الدجى منه نور وحيد

295 سخي كما استضحك **الجدول**

296 ولا **هدهدات**، ولا **جلجل**

297 يرن بساق الوليد...

وقد تماثل في الاسمين بلبل وجلجل الحرفان الأول والثالث كما تماثل الحرفان الثاني والرابع على غرار التماثل الملحوظ في الأفعال المدروسة ومشتقاتها فأكدت نزعة الشاعر إلى البحث عن نوع من البنى معين خدمة للإيقاع. أما لفظ «الهدهدات» في المثال الأخير فهو مشتق من هدهد، وهدهدة الحمام إذا سمعتَ دويَّ هديره، والفحل يهدهد في هديره هدهدة [وثلاثيه] هد يهد هديدا ومنه الهدة وهي صوت شديد تسمعه من سقوط ركن أو حائط أو ناحية أو جبل[27].

وليس بمانع أن يستعمل اللفظ في مجال إيجابي أو سلبي إذا كان معناه مرنا يقبل التعليق بأشياء مختلفة حتى وإن لم تذكر له المعاجم تعليقات معينة.

هذا شأن فعل كركر في قوله :

34 تلقّاه في الباب طفل شرود

35 يُكركر بالضحكة الصافية

«وفلان يكركر في صوته كيقهقه.. والكركرة من الإدارة والترديد، وهو من كرّ وكركر»[28].

(27) اللسان، مادة هدد.

(28) اللسان، مادة صرر.

وشأن لفظ الصرصر في قوله :

380 ولا اختض في الصرصر اللاجئون

والصر والصرة والصرصر شدة البرد وشد الصوت[29].

وللأصوات مظاهر أخرى تتجلى فيها فكما كانت منطلق الشاعر في العملية الإبداعية في مستويي البناء والأداء معا كانت أيضا وسيلة تعبير ولبنة تفكير وجزءا من النص وعنصرا من التحرير.

فمن جملة ما شغل الشاعر في هذه القصيدة أصوات معينة قرب بها فكرة أو دقق بها صورة أو حرك بها شعورا.

ففي بدء النص كانت العصافير :

1 عصافير أم صبية تمرح ؟

في مقام التشكك الذي يفيد التوهم ويفضي إلى التسوية بين هوية الكائنين العصافير والصبية. وبين هذين الكائنين من عناصر الالتقاء كاللطف والوداعة والبراءة ما لا يدعو قطعا إلى التفكير في قرابة بين زقزقة العصافير ولغط الأطفال. ولكنّ السياق يهب المناسبة بين الأصوات الأولوية على سائر الاعتبارات لأن التقريب بين العصافير والأطفال لم يكن إلا مع إسناد فعل المرح للأطفال تعبيرا عن بهجة الحياة وما الأطفال إلا صوت الحياة في مجازين بعد الحقيقة. فهم في المجاز الأول عنوانها ومدلولها، وهم في المجاز الثاني دالها وأصواتها :

48 وهم في الصباح...

49 خطى خافقات على السلم

52 وأغنية من أغاني الطريق

53 بلحن سوى لحنها الأول

54 وشأو من الصوت مستعجل

وفي إعادة الشاعر الصورة في القسم الثاني من النص أكثر من دليل

(29) اللسان، مادة صرر.

على تقديم الأصوات.. فكما أن الصبية تمرح والصخرة تنضح والعشب يخضل والزهور تندى، فإن القبرة تصدح والعصافير تخفق. قال السياب في القسم الثاني :

58 عصافير أم صبية تمرح ؟
59 أم الماء من صخرة ينضح ؟
60 فيخضل عشب وتندى زهور
61 زهور ونور
62 وقبرة تصدح
63 وتفاحة مزهرة
64 لخفق العصافير فيها
65 صدى قبلة الأم تلقى بنيها

ولكن التعبير بالأصوات في هذه المقامات إن اختلف في الدرجة عن سائر مظاهر التعبير عن بهجة الحياة فهو لا يختلف عنها في الدلالة كما أن الصبية لا يختلفون عن سائر الكائنات في الشعور بذلك أو التعبير عنه أو التنعم به، لذلك كان التشكك في البداية فالتوهم فالتسوية بين الصبية والعصافير والماء والصخر والعشب...

وما كان لمرح الصبية ونضح الماء وصدح القبرة غير معنى أصوات أنشودة الحياة بأفراحها وأتراحها ومسراتها وهمومها.

لكننا في اللوحة الثالثة التي تتصدرها العصافير نفاجأ بالانتقال من وضع إلى وضع معاكس :

77 عصافير أم صبية تمرح ؟
78 أم الماء من صخرة ينضح ؟
79 ولكن على جثة دامية ؟
80 وقبرة تصدح
81 ولكن على خربة باليه ؟
82 عصافير ؟!

83 بل صبية تمرح
84 وأعمارها في يد الطاغية.
85 وألحانها الحلوة الصافيه
86 تغلغل فيها نداء بعيد :

فننتقل من التشكك وقد أداه أسلوب الاستفهام إلى التثبّت وقد عبرت عنه «بل» للإضراب، فنفهم أن الإنسان ولا سيما الصبي أول الكائنات المستهدفة بالعدوان لأنه عدوان آت من الإنسان «وأعمارها في يد الطاغية» ونفهم أيضا أن للموت أنشودة وأصواتا كما أن للحياة أنشودة وأصواتا، لذلك كان الاستدراك بلكن في قوله :

ولكن على جثة داميه
....
ولكن على خربة باليه

وإذاك نفهم كذلك أن الأصوات قطعت أصواتا باعتبارها أعلى أساليب التعبير عن الموت والحياة بما أن :

85 ألحانها الحلوة الصافيه
86 تغلغل فيها نداء بعيد :
87 «حديد عتيق
88 رصـــا...ص
89 حـديـد»

يصطدم الصوت القائم بالصوت العارض فينكسر. الأول أصل والثاني طارىء، ولكن النص نشأ من الصوت الثاني لا من الأول. ولّده الحادث إذ لولا الحادث لما كان ليتعكر الصفو أو يحصل الشعور بسمو أنشودة الحياة على أنشودة الموت وما كانت لتقوى في المسامع والأذهان أصداء قديمة، هي أصداء أسطورية ثقافية لأصوات يتوهم الشاعر لها في حاضر التكلم إيقاعات فيقرب الأمور تقريبا بـ«كأن» في قوله :

10 كأني أسمع خفق القلوع

11 وتصْخاب بحّارة السندباد

وإذا الصدى يقوى :

14 صدى عابر من وراء العصور :
15 من الكهف، والغاب، والمعبد،
16 سرى دافقا من عروق الصخور
17 وازميل نحاتها المجهد،
18 يغني بأشواقه العاتيه
19 إلينا، إلى القمة العالية.

ليست هي إذن أصواتا على الحقيقة وإنما هي أصداء أصوات بل هي مواقف إنسانية خالدة وقيم سامية لها امتداد في الواقع وقع متوهم في المسامع، لذلك ذكّرنا الشاعر ـــ فيما مر ـــ بأصالتها وهو يخبرنا فيما يلي بحداثتها :

26 صدى رجعته الأكف الصغار
27 يصفقن في الشارع المشرق
28 كخفق الفراشات مر النهار
29 عليها بفانوسه الأزرق

بذلك حدثت المناسبة بين القديم والحديث من أصوات السلام وبين الأسطوري منها والواقعي وبين الحقيقي والمجازي.. ولكن للحرب أصواتا قدح شرارتها نداء تاجر الحديد العتيق والرصاص :

87 «حـديـد عتيـق
88 رصـا...ص
89 حـديـد»
90 وكالظل من باسق في الفضاء
91 إذا اجتاح كالمدية الماضية،
92 عصافير تشدو على رابيه
93 ترامى إلى الصبية الأبرياء

94 نداء تنشّقت منه الدماء
95 «حـديـد عتيـق...
96 حـديـد عتيـق !
97 رصـا...ص»، فحتى كأن الهواء
98 رصاص، وحتى كأن الطريق
99 حديد عتيق.
100 وينقضّ، كالمعول الحافر،
101 صدى راعب من خطى التاجر.

فاستحوذ الهول على حواس الشاعر ومداركه وقد فتح أبوابه الصوت الذي قرع السمع أولا وتبعته رائحة الدم التي سيطرت على حاسة الشم «تنشقت منه الدماء»، فمرارة الطعم التي نقلها الهواء إلى اللسان «فحتى كأن الهواء رصاص» ولهيب النار التي امتلأت بها الطريق وزرعت في دروب السائرين تهدد جلودهم «وحتى كأن الطريق، حديد عتيق».

وتبلغ أنشودة الموت أقصاها عندما تتحول مرافق العيش الكريم وسائل حرب ودمار، وتتغير معاني الأصوات :

188 ويرتد حتى حديد السرير
189 جناحا عليه المنايا تغير
190 وحتى الذي في عيون الدمى
191 من المعدن الزئبقي الحسير
192 رصاصا أبحّ الصدى مرزما

إذ يتحول سرير الحب رصاصا مرزما.

لكن أنشودة الموت التي عقبت أنشودة الحياة لا تفتأ الأصوات تنعكس فيها انعكاسا يدل على مرحلة التحويل الثانية تحويل وسائل الحرب إلى وسائل تحقيق السلام والعيش الكريم.

فبعد أن قام :

114 حديد عتيق لموت جديد

زال وأبدله :

420 (رصاص، رصاص، رصاص، حديد

421 حديد عتيق)...

422 لكون جديد !

ولم نلحظ بين ضروب التصويت المختلفة حواجز في النص أو حدودا تنتهي عندها إيقاعات وتبدأ أخرى وإنما لاحظنا التحاما بينها في سياقات وافتراقا في أخرى وتفاعلا وتعاضدا، فكان بعضها يتولد من بعضها الآخر فينسج شبكة من الأنغام المختلفة المؤتلفة من الأصوات الفنية والأصوات الطبيعية والأصوات اللغوية والأصوات الدخيلة المنقولة. وفي ذلك جمع بين معنى الصوت المحدث إيقاعا على الحقيقة ومعنى الصوت المتمثل في شعار أو موقف أو قيمة على المجاز.

ولعل ما سميناه بالأصوات الدخيلة أبرز مظاهر هذه الشعارات والمواقف والقيم في النص. وهي كل كلام وضعه الشاعر بين ظفرين أو حقه أن يوضع بين ظفرين على أنه مقول قول وكلام منقول، ليس هو في أصله من النص ولكن ما في النص يستدعيه ويدعو إلى التفكير فيه، وهي عنده أجزاء من الأثر طبعا يحكمها قانون تضافر النصوص حتى وإن كان بعضها كلاما متوهم الأصل.

فهي نداءات وأصداء أصوات تأتي لتعديل المواقف وترشيد السلوك والتذكير بعبر الدهر كالأصوات المتوهمة في الرسم الأثري التالي :

14 صدى عابر من وراء العصور،

15 من الكهف، والغاب، والمعبد،

16 سرى دافقا من عروق الصخور

17 وازميل نحاتها المجهد،

18 يغني بأشواقه العاتيه :

19 «إلينا، إلى القمة العالية».

أو تلك المتعلقة بعبارات مدروسة في أدب أجنبي :

64 لخفق العصافير فيها
65 صدى قبلة الأم تلقى بنيها :
66 «دعيني... فما تلك بالقبره !
67 دعيني أقل إنه البلبل
68 وأن الذي لاح ليس الصباح»[30]

ذلك لتقريب موقف من موقف، ومجهول من معلوم، وواقع معيش من أحداث متخيلة.

لكن من المنقولات ماهو من قبيل الحل لإشكالات حاصلة والتأويل لوضعيات قائمة أو هو من قبيل استنطاق ما لا ينطق والتكهن بما هو في حكم الغيب كما في التأويل التالي :

268 ومصباحه الشاحب
269 يغني سدى زيته الناضب :
270 «مُحال تراه»[31]

وقد تتخذ الأصوات في العبارة المنقولة شكل الرسالة الحضارية الإنسانية فتقرع المسامع وتخاطب الأذهان خطاب الحكمة والتبصر لتثبيت القانون الذي ينبغي أن يسود في الحياة كما في النداء التالي :

320 فمنهن [الحروف] في كل دار كتاب
321 ينادي : «قفي واصدئي ياحراب».

وقد برز في النص صوتان بشكل خاص : صوت السلم وصوت الحرب، سمعهما الشاعر فاحتفظ بالأول وتبناه وسكت عن الثاني فألغاه.

أما صوت السلم فقد «سمعه» في لفظ «سلام» عندما كان يهدده الحديد والرصاص :

147 حديد... ليندك هذا الجدار

(30) شكسبير، روميو وجوليات (التعليق للشاعر). وانظر كذلك المنقول من قوله : س 228 ــ 229 و73.

(31) وانظر أيضا : س 276 و277.

148 بما خط في جانبيه الصغار
149 وما استودعوا من أمان كبار
150 «سلام»
151 كأن السنا في الحروف
152 تخطى إليها ظلام الكهوف
153 بآمال انسانها الأول
154 وما اختط من صورة في الجدار
155 تحدى بها الموت : فهي انتصار
156 وتوق إلى العالم الأفضل

فإذا هو صوت الحياة السرمدي الخالد، قد يندثر المنادي به وهو لا يندثر لأنه القانون القائم الذي لا يلغيه الحادث العارض من نوع صوت الحرب وهو الصوت الثاني المقابل لصوت السلام وقد سمعه الشاعر في كلمة «وغى» الواردة في قوله :

369 ولا شردت لومة العاشقين
370 كوابيس من أعين الهالكين
371 وإرنان صفارة تنعب :
372 «وَغَى»

سمعه فألغاه وطوقه بصوت السلام، اذ اتخذ صوت السلام مطلعا صدّر به كثيرا من مجموعات القسم السابع في النص :

327 **سلام** على العالم الأرحب

......

337 **سلام** على العالم الأرحب
338 **سلام** على (الكنج) فاض النعيم

......

342 **سلام** على الصين والحاصدين
343 وصياد أسماكها الأسمر

......

350 سلام لأن الربيع
351 يمرّ بودياننا كل عام
352 وما زال قوس الغمام

....

386 سلام على العالم الأرحب
387 على مشرق منه أو مغرب
388 سلام لآفون[32] روّى عروق
389 شكسبير والزهر والداليه
390 أفق شاعر النور، إن الشروق
391 يهدده غيمة داجيه

......

395 سلام لباريس «روبيسبيير»[33]
396 و«الوارَ» والغابة الحالمة

......

405 سلام لفينيس[34] والكرنفال
406 وأضوائه الثرة الزاهية

إلا أن الصوت الأول والأخير والأهم في التقدير هو صوت تاجر الحديد العتيق والرصاص :

«حـديـد عتيـق
رصـــا..ص
حـديـد»

وهو صوت منقول أيضا ولكن من غير أدب ولا كتاب، وليس هو صوت حكمة أو صواب، هو صوت إشهار من واقع العراق الاجتماعي

(32) آفون : نهر في بريطانيا، يمر بقرية الشاعر. (التعليق للشاعر).

(33) روبيسبير : بطل الثورة الفرنسية، والوار : الشاعر الفرنسي الحر العظيم، (التعليق للشاعر).

(34) فينيس : مدينة البندقية بايطاليا. (التعليق للشاعر).

الشعبي البائس، نداء «ترامى إلى الصبية الأبرياء» وتغلغل في «ألحانها الحلوة الصافية».

لكنه صوت طرأ عليه التحويل فبعد أن كان موظفا لتقدير «صوت جديد» أصبح مسخرا لتشييد «كون جديد».

* * *

وقد بدا السياب في هذا النص على العموم شاعرا يبحث عن هيئة جديدة للقصيدة العربية وطاقات إبداعية غير معروفة وأساليب في الأداء غير مألوفة وموضوعات طريفة وإيقاعات فريدة، وليس في نصه ما يدل على أنه اطمأن إلى حقيقة واحدة من ذلك، بل كان في حيرة من أمره.

لكن حيرة السياب في شعره ليست حيرة التجريب وقلة النضج وإنما هي حيرة شاعر وعى محنة الفن وعيا حادا وأدرك أن الإبداع أخذ وعطاء وتمثل للتراث وإضافة، وتوتّر دائم بين الأوضاع المستتبة والمستحدثات المستجدة، فإن خرج ــ فيما درسناه ــ عن قوانين الوزن والتصويت التقليدية ذات الإيقاع المنمط، فقد عاد إليها من باب التفعيلة، وخلق فيها بمبدإ النواة الإيقاعية إمكانات في التصويت والترجيع تتنوع مظاهرها إلى ما لا نهاية له.

وقد أدرك أن شعرية الوزن في الموازنة وشعرية التقفية في التسجيع وشعرية التقطيع في الترجيع وتمام الإبداع في التطويع، ولم يترك مصدرا للصوت إلا استلهمه فاجتمعت في نصه الأصوات الطبيعية والأصوات اللغوية والأصوات الفنية وتفاعلت، وقد ضم إليها أصواتا منقولة موهومة فدل بكل ذلك على أن الصوت يسيطر عليه مبنى ومعنى وعلى أن للأصوات إيقاعا في نفسه قبل أن يكون لها إيقاع في نصه وعلى أن صدى الصوت صوت على الحقيقة وصوت على المجاز في معنى الشعار أو القضية أو الموقف كما دل بها على أن قصيدته أنشودة بحق وأن مصطلح الأنشودة قد يكون أنسب لمثل نصه من مصطلح القصيدة.

الصّفير والتّأزّم
في
سينيّة البحتري

سينيّــة البحتــري

قال يَصِفُ إيوان كِسْرَى ويتعزَّى به :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي ... وَتَرَفَّعتُ عن جَدَا كُلِّ جِبْسِ
وتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْـ ... ـرُ ٱلْتِمَاسًا مِنْهُ لِتَعْسِي ونَكْسِي
بُلَغٌ مِنْ صُبَابَةِ ٱلعَيْشِ عِنْدِي ... طَفَّفَتْهَا ٱلأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ
وبَعِيدٌ ما بَيْنَ وَارِدِ رَفْهٍ ... عَلَلٍ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ
وكَأَنَّ الزَّمانَ أَصْبَحَ مَحْمُو ... لاً هَوَاهُ مع الأَخَسِّ ٱلأَخَسِّ
وٱشْتِرَائِي «ٱلعِرَاقَ» خُطَّةُ غَبْنٍ ... بعْدَ بَيْعِي «الشَّآمَ» بَيْعَةَ وَكْسِ
لا تَرُزْنِي مُزَاوِلاً لاخْتِبَارِي ... بَعدَ هٰذِي ٱلْبَلْوَى فَتُنْكِرَ مَسِّي
وقَدِيمًا عَهِدْتَنِي ذَا هَنَاتٍ ... آبِيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّات شُمْسِ
ولقد رَابَنِي نُبُوُّ ٱبنِ عَمِّي ... بَعْدَ لِينٍ مِنْ جانِبَيْهِ وأُنْسِ

(1) الجدا : العطاء.

(2) الجبس : الجبان واللّئيم والفاسق والثقيل الروح.

(3) البُلغ : ج. بُلغة وهي ما يتبلّغ به في العيش ولا يفضل منه شيء.
الصّبابة : البقيّة من الماء.

(4) الرّفه : طيب العيش ولينه، ورفهت الإبل : وردت الماء متى شاءت.
العَلَل : ورود الماء ثانية بعد الورود الأوّل الذي يسمّى النّهل.
الخِمس : من أظماء الإبل وهي أن ترعى ثلاثة أيّام وترد في اليوم الرابع.

(6) الغَبن : الخداع في البيع والشّراء.
الوَكس : النقصان والخسارة.

(7) رَازَهُ يَرُوزُه : جرّبه.

(8) الشُّمس : العنيدة التي لا تُذَلّ.

(9) النبوّ : الجفوة والنفور. يقصد الشاعر بقوله «ابن عمّي» : الراهب عبدون بن مخلد، وهو من أصل يمنيّ مثله يرجع نسبه إلى الحارث بن كعب، فهو مِذْحَجِيّ والشاعر طائيّ.

وإذا ما جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا   أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي
حَضَرَتْ رَحْلِيَ ٱلْهُمُومُ فَوَجَّهْـ   ـتُ إلى «أَبْيَضِ ٱلمَدَائِنِ» عَنْسِي
أَتسلَّى عنِ ٱلحُظُوظِ، وآسَى   لِمَحَلٍّ مِنْ «آلِ سَاسَانَ» دَرْسِ
أَذْكَرَتْنِيهِمُ ٱلخُطُوبُ التَّوَالِي؛   ولَقَدْ تُذْكِرُ ٱلخُطُوبُ وتُنْسِي
وَهُمُ خافِضُونَ فِي ظِلِّ عالٍ   مُشْرِفٍ يَحْسِرُ ٱلعُيُونَ ويُخْسِي
مُغْلَقٍ بابُهُ عَلَى «جَبَلِ ٱلْقَبْـ   ـقِ» إلى دَارَتَيْ «خِلاَطَ» و«مُكْسِ»
حِلَلٌ لم تَكُنْ كأَطْلاَلِ «سُعْدَى»   فِي قِفَارٍ مِنَ ٱلبَسَابِسِ مُلْسِ
وَمَسَاعٍ، لَوْلاَ ٱلمُحَابَاةُ مِنِّي،   لم تُطِقْها مَسْعَاةُ «عَنْسٍ» و«عَبْسِ»
نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ ٱلجِدَّةِ حتى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ
فَكَأَنَّ «ٱلجِرْمَازَ» مِنْ عَدَمِ ٱلأُنْـ   ـسِ وإِخْلاَلِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ
لو تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ ٱللَّيَالِي   جَعَلَتْ فِيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عُرْسِ
وَهْوَ يُنْبِيكَ عن عَجَائِبِ قَوْمٍ   لا يُشَابُ ٱلْبَيَانُ فِيهِمْ بِلَبْسِ
وإِذَا ما رأَيْتَ صُورةَ «أَنْطَا   كِيَّةَ» آرْتَعْتَ بَيْنَ «رُومٍ» و«فُرْسِ»

(11) المدائن : اسم أطلق في العصور الوسطى على مدينة أو مجموعة مدن في العراق على مسافة 30 كم جنوبي بغداد.

(12) آل ساسان : سلالة فارسية ملكت خلال 226 ـــ 651 م من أشهر ملوكها كسرى أنو شروان.

(14) يخسي : يُخسيءُ بمعنى يحسر : يُضعف.

(15) الدّارة : المحلّ يجمعُ البناء والعرصة، كلّ أرض واسعة بين جبال، ما أحاط بالشّيء. القبق : جبل متّصل بباب الأبواب وبلاد اللاّن وهو آخر حدود أرمينية، وهو جبل القوقاز. خلاط ويقال أخلاط : قصبة أرمينية الوسطى. مُكس : موضع بأرمينية من ناحية البُسْفُرَّجان.

(16) حِلل : ج. حلّة : منازل. البسابس : القفار. المُلس : التي لا نبات فيها.

(17) عَنس : قبيلة قحطانية من اليمن. عَبس : قبيلة عدنانيّة من نجد.

(18) جِدّة الشيء : حداثته. الأنضاء : ج. النِّضو وهو المهزول من الحيوان؛ ومن الثياب : البالي. اللُّبس : الاستعمال؛ مصدر «لبس الثّوب».

(19) الجرماز : هو اسم بناء كان عند أبيض المدائن ثمّ عفا أثره، وكان عظيما. الأنس : يجوز فيها كسر الهمزة بمعنى الخلوّ من السّكان، ويجوز الضمّ بمعنى الوحشة. الإخلال : التّركِ والغياب؛ من أخلّ بالمكان أي غاب عنه وترك. البنيّة : الشّيء المبني. الرّمس : القبر مستويا مع وجه الأرض؛ والأصل فيه التّغطية.

(22) أنطاكية : مدينة في شمال سورية في الحوض الأدنى لنهر العاصي على مقربة من مصبّه، وهي الآن من مدن تركيا. وقد كان في الإيوان صورة كسرى أنو شروان وقيصر ملك أنطاكية يحاصرها ويحارب أهلها.

وَٱلْمَنَايَـــا مَوَاثِـــلٌ، و«أَنُـــوشِرْ   وانَ يُزْجِي الصُّفوفَ تَحْتَ الـدِّرَفْسِ
فـي ٱخْضِرَارٍ مـن ٱللِّبَاسِ على أَصْـ   ـفَـرَ يَخْتَـالُ فـي صَبِيغَـةِ وَرْسِ
وعِـــرَاكُ الرِّجَـــال بَيْـــنَ يَدَيْـــهِ   فِي خُفُوت مِنْهُـمْ وإِغْمَاض جَرْسِ
مِـنْ مُشِيحٍ يَهْـوِي بِعَامِـلِ رُمْـحٍ،   ومُلِيـحٍ مِـــن السِّنَـــانِ بِتُـــرْسِ
تَصِفُ ٱلْعَيْـــنُ أَنَّهُـــمْ جِـــدُّ أَحْيَـــا   ءٍ لَهُـــمْ بَيْنَهُـــمْ إِشَارَةُ خُـــرْسِ
يَغْتَلِـــي فِيهِـــم ٱرْتِيَابِـــي حَتَّـــى   تَتَقَرَّاهُـــمُ يَـــدَايَ بِلَـــمْسِ
قـد سَقَانِـي وَلَـمْ يُصَرِّدْ «أَبُـو ٱلْغَـوْ   ثِ» عَلَى ٱلْعَسْكَرَيْنِ شَرْبَةَ خُلْسِ
مِـنْ مُـدَام تَظُنُّهَـا وَهْـيَ نَجْـمٌ   ضَوَّأَ ٱللَّيْـلَ أَوْ مُجَاجَـةُ شَمْسِ
وتَرَاهَـــا إِذَا أَجَـــدَّتْ سُرُورًا   وٱرْتِيَاحًـا لِـلشَّارِبِ ٱلْمُتَحَسِّي
أُفْرِغَتْ في الزُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ   فَهْـيَ مَحْبُوبَـةٌ إِلَـى كُـلِّ نَـفْسِ
وَتَوَهَّـــمْتُ أَنَّ «كِسْرَى أَبْرَوِيـــ   ـــزَ» مُعَاطِـيَّ، و«ٱلْبَلَهْبَــذَ» أُنْسِي
حُلُـمٌ مُطْبِـقٌ عَلَـى الشَّكِّ عَيْنِـي   أَمْ أَمَـانٍ غَيَّـرْنَ ظَنِّـي وحَـدْسِي ؟!
وكَـأَنَّ «ٱلإِيـوانَ» مِـنْ عَـجَبِ الصَّنْـ   ـعَةِ جَـوْبٌ فـي جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ
يُتَظَنَّـــى مِـــنَ ٱلْكَآبَــةِ إِذْ يَبْـــ   ـدُو لِعَيْنَـي مُصَبِّـحٍ أَوْ مُـمَسِّي :
مُزْعَجًـا بِٱلْفِـرَاقِ عَـنْ أُنْسِ إِلْــفٍ   عَـزَّ، أَو مُرْهَقًـا بِتَطْلِيـقِ عِـرْسِ

(23) يُزجي : يسوق. الدّرفس : العلم الكبير، معرّب من درفش بالفارسيّة. والموقعة التي يشير إليها الشاعر وكانت مسجّلة على جدران القصر وقعت سنة 540 م بين الفرس والرّوم.

(24) الوَرس : نبت أصفر باليمن يصبغ به ونباته كالسّمسم. والشاعر يصف هنا الفَرس الذي يمتطيه أنو شروان.

(26) المُشيح : الحَذِر المجدّ. عامل الرّمح : صدره. المُليح : الخائف الحذر.

(28) يغتلي، من الغلوّ : يتجاوز الحدّ ويزيد. تتقرّاهم : تتبعهم.

(29) لم يصرّد : لم يقلّل. شربة خلس : مختلسة سريعة. أبو الغوث : يحي بن البحتري.

(30) المجاجة : الرّيق، عصارة كلّ شيء.

(31) أجدّت : أحدثت.

(33) البَلَهْبَذ : مُغنّي كسرى أبرويز.

(35) الجوب من جاب الشيء خرقه؛ والصّخرة نقبها. الأرعن : الجبل ذو الرّعن وهو أنف يتقدّم الجبل. الجلس : الجبل العالي.

(36) يُتظنّى : يظنّ.

عَكَسَتْ حَظَّهُ ٱللَّيَالِي، وباتَ ٱلْـ ـمُشْتَرِي فِيهِ وَهْوَ كَوْكَبُ نَحْسِ
فهــو يُبْــدِي تَجَلُّــدًا وعَلَيْــهِ كَلْكَلٌ مِنْ كَلاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي
لـم يَعِبْهُ أَنْ بُزَّ مِنْ بُسُطِ الدِّيـ ـباجِ، وٱسْتُلَّ من سُتُورِ الدِّمَقْسِ
مُشْمَخِرٌّ، تَعْلُو لَـهُ شُرُفَـاتٌ رُفِعتْ في رُءُوسِ «رَضْوى» و«قُدْسِ»
لاَبِساتٌ مِنَ ٱلبَيَاضِ فَمَا تُبْـ ـصِرُ مِنْهَـا إلاَّ غَلائِـلَ بُـرْسِ
لَيسَ يُـدْرَى أَصُنْـعُ إِنْسٍ لِجِـنٍّ سَكَنُوهُ، أَمْ صُنْـعُ جِـنٍّ لإِنْسِ
غَيْـرَ أَنِّـي أَرَاهُ يَشْهَـدُ أَنْ لَـمْ يَكُ بانِيـهِ فـي المُلُـوكِ بِنِكْسِ
فكَأَنِّـي أَرَى ٱلمَـرَاتِبَ وٱلقَـوْ مَ إذا مـا بَلَـغْتُ آخِـرَ حِسِّي
وكَـأَنَّ الْوُفُـودَ ضَاحِيـنَ حَسْرَى مِنْ وُقُوفٍ خَلْفَ الزِّحَام وخُنْسِ
وكَـأَنَّ ٱلقِيَـانَ وَسْطَ ٱلمَقَاصِيـ ـرِ يُرَجِّعْـنَ بَيْـنَ حُـوٍّ ولُـعْسِ
وكَـأَنَّ ٱللِّقَـاءَ أَوَّلُ مِـنْ أَمْـ ـسِ، وَوَشْكَ ٱلفِـرَاقِ أَوَّلُ أَمْسِ
وكَـأَنَّ ٱلَّـذي يُرِيـدُ ٱتِّبَاعًـا طامِعٌ في لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِ
عُمِّرَتْ لِلسُّرُورِ دَهْـرًا، فَصَارَتْ للتَّعَـزِّي رِبَاعُهُـمْ والتَّـأَسِّي
فَلَهَـا أَنْ أُعِينَهـا بِدُمُـوعٍ مُوقَفَـاتٍ علَـى الصَّبَابَـةِ حُبْسِ
ذَاكَ عِنْـدِي، وَلَـيْسَتِ الـدَّارُ داري بٱقْتِرَابٍ مِنْهَـا، ولا ٱلجِنْسُ جِنْسِي
غَيْـرَ نُعْمَـى لأَهْلِهَـا عِنْـدَ أَهْلِـي غَرَسُوا مـن زَكائِهـا خَيْـرَ غَـرْسِ

(38) المشتري : كوكب سعد؛ ولكن الشاعر يقول إنّه انقلب كوكب نحس بما أصاب القصر من مصائب.

(40) بُزّ : سلب. استلّ : انتزع وأخرج كما ينتزع السّيف من الغمد. الدّيباج : الثّوب الذي سداه ولحمته حرير؛ فارسيّ معرّب، أصله «ديوباف» أي نساجة الجنّ، الدّمقس : الحرير الأبيض.

(41) المشمخرّ : العالي. رضوى وقدس : جبلان.

(42) غلائل ج. غلاله وهي شعار يلبس تحت الثوب. البرس (بضمّ الباء وكسرها) : القطن.

(44) النّكس : الضعيف الدنيء الذي لا خير فيه والمقصّر عن غاية النجدة والكرم.

(46) الضّاحي : البارز للشّمس. الخُنس : المتأخّرون.

(47) الحوّ : ذوات الحوّة وهي سواد إلى الخضرة أو حمرة إلى السواد، وهي صفة للشّفاه. اللّعس : ذوات اللّعس وهو سواد مستحسن في الشّفاه.

(49) وكأنّ الذي يريد اتّباعا : يريد أنّ الذي يطمع في إدراكهم لن يستطيع ذلك إلاّ بعد أن يقطع خمس ليال.

(53) الزّكاء : النموّ.

أَيَّـــدُوا مُلْكَنَــا، وشَدُّوا قُـــوَاهُ   بِكُمَــاةٍ تَــحْتَ السَّنَــوَّرِ حُـــمْسِ
55 وأَعَانُـــوا عَلَـــى كَتَـــائِبِ «أَرْيَـــا   طَ» بِطَعْـــنٍ عَلَـــى النُّحُـــورِ ودَعْسِ
وأَرَانِـــي مِـــنْ بَعْـــدُ أُكْلَـــفُ بـــالأَشْـ   ـرَافِ طُـرًّا مـــن كُـــلِّ سِنْـــخٍ وإِسٍّ

(54) الكُماة ج الكميّ وهو الشجاع. السّنوّر : الدروع، معرّب. حُمس : ج أحمس : الشّجاع. أشار الشاعر هنا وفي البيت السابق والبيت التالي إلى العون الذي قدّمه الفرس في عهد أنو شروان إلى اليمنيّين الذين يرجع إليهم نسب الشاعر فهو قحطاني، وذلك حين ساعد الفرس سيف بن ذي يزن أمام غزو الأحباش لليمن بقيادة القائد الحبشيّ «أرياط» المذكور في البيت الموالي.

(55) الدَّعس : الدّوس والطّعن.

(56) السّنخ : الأصل والمنبت. الأسّ (بفتح الهمزة وكسرها وضمّها) : أصل البناء.

عندما يفرغ القارىء من إنشاد قصيدة البحتري يبقى في مسامعه صدى صوت غالب هو صوت السّين، ورجع معنى جامع هو معنى التجاوب بين نفس الشاعر المترفّعة، رغم تزعزعها، وإيوان كسرى الصّامد، رغم تصدّعه.

ولئن كانت العلاقة بين هذا الصّوت وهذا المعنى عفويّة في منطلق العمليّة الإبداعية التي حقّقها البحتري فإنّها ما فتئت تقوى بين الطّرفين بمفعول تجاورهما في النّص والتّلازم الحاصل بينهما في مختلف أقسامه حتّى غدا أحدهما يبرّر وجود الآخر ويجد مبرّره فيه. وليس ذلك لأنّ السين كان رويّ القصيدة بنى الشاعر أبياتها عليه فحسب، ولا لأنّ معنى التجاوب بين الشاعر والإيوان فيما غيّرهما من تقلّب الأزمان، هو «عمود» النّص، وإنّما ذلك لأنّ معنى التجاوب بين الكيانين في المصيبة والصّمود تفرّع إلى شعب بعد أن كان في النّص عمودا[1]، ولشيوع السّين في حشو الأبيات أيضا، ولأنّ السّين كان المولّد لأساليب التّقسيم في كثير من أبياته، والموجّه في ضبط الحدود التي بين وحداته، والدّاعي إلى ترديد جملة من مفرداته وعباراته، فضلا عن أنّه بدا موظّفا في النّص بصفة الصّفير فيه لا بمخرجه أو بغير ذلك من صفاته، بدليل أنّ الصّاد والزّاي رفيقيْه في الصّفير، رافقاه في المسير واستدعيا كلمات وعبارات، وصورا وخيالات تحوّل معها الصّفير من صفة صوتيّة بسيطة إلى مولّد إيقاعيّ ينتظم القصيدة من أوّلها إلى آخرها.

(1) في مفهومي العمود والشعبة انظر : ضياء الدين بن الأثير، **الاستدراك في الردّ على رسالة ابن الدّهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية**، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة 1958، ص 9، وانظر بحثنا «المواردة» في حوليات الجامعة التونسية، السنة 1989، العدد 30، ص ص.350 ــ 351.

ولكن هل كانت علاقة هذا الصّوت بهذا المعنى في منطلق العمليّة الإبداعيّة اعتباطيّة تماما ؟ ألم يكن السّين صوتا ثابتا في اسم النّفس من ناحية، وفي أسماء كسرى وبنيي ساسان والفرس من ناحية ثانية بمقتضى حضورها في النّص وحضور السّين فيها جميعا ؟ وهل لم يكن التّصدع والصّمود إلاّ وضعيّتين ثابتتين لمسمّى نفس الشاعر ولمسمّى إيوان كسرى ثبوتا خوّل للشاعر الجمع بين الكلمتين وحمله على توحيد صورتيهما كما لو كانا كائنا واحدا ذا وجهين : وجه العَلَم (الإنسان) ووجه العَمَل (الإيوان) ؟

فإذا ثبتت الصّلة بين الاسمين فبين وضعيّتي المسمّيين فلا مناص لنا من أن نعتبر أنّ الدّالّين (النّفس، إيوان كسرى) وظّفا في النّص بما يجمع بينهما (أي بالصّفير في الاسم وبالتأزم في المسمّى) لا بما بينهما من اختلاف في أصل الوضع (النفس = اسم عامّ يدلّ على الرّوح أو الذات، وايوان كسرى = معلم حضاريّ فارسيّ بالمدائن من بلاد الرّافدين).

وإذا الصّلة بين الاسم والمسمّى تصبح ملتحمة على أشدّ ما يكون الالتحام لأنّها حصيلة صلة اسم باسم من ناحية، وصلة مسمّى الأوّل بمسمّى الثاني من ناحية أخرى. وإذا بكلّ صفير في النّصّ يتحوّل علامة توحي بالتأزم وكلّ تأزّم يتحوّل علامة توحي بالصّفير.

* * * * *

ففي الطالع تتجمّع قوى الشاعر الإبداعية فيستهلّ الكلام بما يوطّن النفس على الصفير والتّأزم فيقول :

1 ــ صُنت نفسِي عمّا يدنّس نفسِي   وترفّعت عن جدا كلّ جبسِ

وقد حضر الصفير في البيت بالسين أربع مرات وبالصّاد مرّة واحدة، وقد تجمّعت أصواته في الصدر ولم يظهر منه في العجز إلا صفير الرويّ. وصدر الطالع أوّل مصراع يفتح في وجه القارىء وفيه أولى لبنات البناء والأداء التي تحقق اللّقيا بينه وبين الشاعر فينعقد بينهما رباط محكم سيحرص الشاعر على

تواصله بتكثيف الصفير وتصوير التأزم في أواخر أبيات القصيدة بالرويّ وما يسبقه في الأعجاز من أصوات ولذلك اختلفت بنية سائر الأبيات عن الطالع وأمثال الطالع وما اتّصل بها من أبيات، بأن ضعف الصفير في أوّلها وقوي في آخرها.

والصفير أوّل صوت وآخر صوت سمعناه من الطالع وهو أيضا آخر صوت سمعناه من الصدر، فمنه كان البدء وإليه كان الانتهاء، وقد سمعناه في حشو الصّدر أيضا، فسيكون حاضرا في أطراف وحدات الكلام حضوره في الأحشاء، وإذا غاب من أول العجز فلتجنّب التشبع[1] إذ هو قد حضر مرّتين في طرفي الصدر قبل العجز وعاد إلى الحضور في آخر العجز وكان يكتنف كلمتي «يدنّس» و«ترفّعت» وهما علامتا التصدّع والتّرفع.

ولم يستقم للشاعر في ذلك أمر الّا بترديد كلمة «نفسي» وترديدها دليل على اتجاه الشاعر إلى الإظهار بدل الإضمار الذي كان يصلح به معناه لو قال «صنت نفسي عما يدنّسها» ومن الثابت عندنا أنه ردّد كلمة «نفسي» ليحقّق بالترديد التصريع لأنّ البيت طالع، وليقيم الوزن بما يجمل من الكلام لكنّ المتأكد والأهمّ في التقدير أن نُبيّن أنه لولا هذا الترديد لما كانت تنعقد صلة في البيت بين الأصوات (س × 4 وص × 1) تدلّ على أنّها موظفة توظيفا جماليا يطاوع فيه إيقاع الأصوات انتظام المعنى ففي «صنت نفسي» تركيب يدلّ في ظاهر اللفظ على الانفصال بين الفاعل المتكلّم «ت» والمفعول «النّفس» لكنّه يؤدي معنى الاتصال لأن النفس هي نفس المتكلّم ولذلك كان ينتظر أن يقول بعد ذلك «عما يدنّسها»، محيلا بالضمير على النفس، أو «عمّا يدنّسني» محيلا بالضمير على المتكلّم كما قال «ترفعت» في العجز ولم يقل «ترفّعت نفسي» لتجنب الخلل في الوزن، وتجنّب التشبّع ولأنّ الفعل لازم غير متعدّ كفعل «صان».

(1) في مفهوم التّشبّع انظر بحثنا : «حدود صناعة الشعر» في مجموع **صناعة المعنى وتأويل النصّ**، تونس 1992، ص ص.183 ــ 188.

لكنّه بترديد كلمة نفسي في قوله «عمّا يدنّس نفسي» بان أنّه استغلّ معنى الانفصال الذي لاحظناه في ظاهر العبارة ليبيّن أنّه ـ وإن كانت نفسه على كلّ حال في حكم العنصر المتّصل به ـ فإنّه عاش لحظة من الوعي بأزمة الذات جرّد من نفسه فيها موضوعا يتحدّث عنه ليصلح من شأنه وكأنه لم يكن منه.

لكنّ الترديد لم يكن دالاّ على معنى الانفصال إلاّ بقدر ما كان أسلوبا اقتضاه هذا المعنى، ولم يكن مولّدا لصفير الأصوات في الأبيات بقدر ما كان من مقتضيات الصفير، شأنه في ذلك شأن صور ثلاث تبيّناها في تقسيم البيت تكيّف المعنى وتتكيّف به :

ـ التقسيم الأول وزني عروضي، أي مرجعه إلى إيقاع الوزن :

صنت نفسي / عمّا يدنّس نفسي وترفّعت عن جدا / **كلّ جبس**

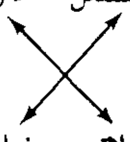
فاعـلاتـــــن فاعـلاتـــــن



حيث تطفو[1] التفعيلتان الأولى والأخيرة على سطح بحر الخفيف وهما تفعيلتان متماثلتان بمعنى أنهما تتجسّمان في عبارتين متوازنتين معهما بعد أن كانتا قابعتين وراء النّص الظاهر، ممّا يدلّ على أنّ البحر المتخيّر كان له أثره هو أيضا في إيقاع البيت ويجيز لنا كتابة البيت بناء على الأربع وحدات التالية طبق الشكل الآتي :

حساب المقاطع

1 ـ صنت نفسي	فاعلاتن	4
2 ـ عمّا يدنّس نفسي	مستفعل فعلاتن	8



3 ـ وترفعت عن جدا	فعلاتن مستفعل	8
4 ـ كلّ جبس	فاعلاتن	4

(1) نعتبر أنّ التفعيلة النظرية تطفو على سطح البحر العروضي عندما تتجسّم في مادة كلمة تتوازن صيغتها معها.

حيث تتقابل البنية العروضية الوزنية في 2 و3 بين تفعيلتي 1 و4 المتطابقتين وتظهر قافية داخليّة ــ مماثلة للقافية العامة ــ في أواخر 1 و2 و4 وتغيب في 3 لتجنّب التّشبّع ويغلب الفتور على 1 و2 بسبب قصر الوحدة الأولى وطول الثانية (4 ــ 8) وكثرة المدّ (3 مرّات) لتصوير ما فات، بينما يغلب النشاط على 3 و4 بسبب طول الأولى وقصر الثانية (8 ــ 4) وقلّة المدّ لحسم المأساة.

ــ التقسيم الثاني تقفوي أي مرجعه إلى إيقاع القافية :

صنت نفسي / عمّا يدنّس نفسي / وترفّعت عن جدا كلّ جبس

ويقبل البيت هذا التقسيم إذا اعتبرنا ظهور القافية في كل مرّة علامة على نهاية وحدة كلامية فرعيّة فتوظّف تفعيلات البحر توظيفا آخر :

	حساب المقاطع	
1 ــ صنت نفـ(سي)	4	فاعلاتن
2 ــ عمّا يدنّس نفـ(سي)	8	مستفعلن فاعلاتن
3 ــ وترفّعت عن جدا كلّ جبـ(س)	12	فعلاتن متفعلن فاعلاتن

حيث لا يحضر إلّا الفتور بسبب تدرّج وحدات الكلام في البيت من القصر إلى الطول (4 ــ 8 ــ 12) ويصبح الترفّع معنى يؤكد معنى صيانة النفس أكثر ممّا يدلّ على حماس خاصّ في ردّ الفعل.

ــ التقسيم الثالث تركيبي أي مرجعه إلى إيقاع التركيب :

فالبيت يقبل تقسيما ثالثا مؤسّسا على المقابلة بين الفعل وموضوع الفعل طبق الوحدات الأربع التالية :

(1) انظر بحثنا «مدخل إلى تحليل المقامات اللزومية للسرقسطي» في حوليات الجامعة التونسية، السنة 1988 العدد 28، ص ص 139 ــ 140.

1 ـــ صنت نفسي	الفعل	4
2 ـــ **عمّا** يدنّس نفسي	مركّب الجرّ بعن (موضوع الفعل)	8
3 ـــ وترفّعت	الفعل	5
4 ـــ **عن** جدا كلّ جبس	مركّب الجرّ بعن (موضوع الفعل)	7

وفي المقابلة المتولّدة من هذا التقسيم تصوير لصراع انتهى بانتصار المتكلّم على آفة التصدّع يأخذ منحى الفخر بما تحقق من كسب، ويقوم على التغنّي.

وإذا كان المنتصر في هذا الصّراع محدّدا معروفا، فإنّ الطرف المهزوم غير محدّد، كنّي عنه بالجِبس، والجِبس في اللغة الجبان واللئيم والفاسق والثقيل الروح... من البشر، أغنى الشاعر أن كان في اسمه الصفير. وأوّل مصادر الخبث والفساد النفس ذاتها، وإذا كلّ نفس متّهمة، بداية بنفس الشاعر في ماضي أمرها، إذ مرجع قوله «صنت نفسي عما يدنس نفسي» إلى قوله صنت نفسي عما (كان) يدنّس نفسي، وتأويله صنت نفسي من دنس نفسي... هنا يأخذ انفصال المتكلّم عن نفسه في اللفظ معنى الانفصال الحقيقي إذ تنتصر النفس الطيبة في الكيان على النفس الخبيثة كما كانت فيما مضى من زمان.

وستتخذ معنى الخبث في النص قوى متعددة هي التي زعزعت الشاعر كما صدعت إيوان كسرى. هذه القوى مختلفة الأسماء متشابهة الأفعال، سمّى الشاعر أوّلها بالدّهر في البيت الثاني فقال :

2 ـ وتماسكت حين زعزعني الدّهـ ر التماسا منه لتعسي ونكسي

حيث انضاف إلى صفير السين (س × 4) صفير الزّاي (ز × 2) فاشتدّ وقع الصّفير في البيت بتعدّد مصادره من ناحية وبأثر الصفير المحقّق في الطالع من ناحية أخرى لأنّ غياب الصّفير الذي سيلحظ في غير مستوى الروي من النّص فيما سيأتي من أبيات القصيدة لا يعني غياب فعله، كيف وقد أصبح له ـــ منذ الطالع ـــ قانون المولّد الايقاعي ؟

وقد صوّر الشاعر في هذا البيت صراع النفس مع الدّهر وصمودها أمامه، والدّهر صورة مجرّدة للطرف المعتدي الذي كان عبّر عنه بالجبس في الطالع كناية عن كلّ متسبّب في الضّرر وإن جاز أن يكون الشاعر استوحى صورة العداوة من واقعه في علاقته بابن عمّه الذي قابله بالنبوّ (ب 9). ولمّا كان الدّهر علامة بلا صفير علّق بها الشاعر فعل زعزع لتجد محلّها في جهاز القصيدة الإبداعي. وفعل زعْزع مؤسس على ترديد صوتين ويدلّ على التحريك الشديد فاجتمع فيه الصفير والحركة، فدلّ بإيقاعه على شدّة وقعه وشدّة وقوعه، وقد عزّز الترديد فيه، تجانس الكلمتين المتتابعتين في آخر البيت :

تَعْسِي
نَكْسِي

وتجانس المجموعتين المقطعيّتين الواقعتين في مفتتح الصدر ومفتتح العجز :

(وَ) تَ مَا سَكْ...
(رُلْ) تِ مَا سَنْ

لكنّ البيت يبقى على صلة بإيقاع الطالع لأنّه يقبل التقسيم الثالث الذي قام عليه الطالع، فيتواصل فيه إيقاع التركيب على أساس الموازنة بين :
وترفعت
وتماسكت

1 ــ وتماسكتُ ــ الفعل
2 ــ حين زعزعني الدّهـ ــ مركب الاضافة ب حين
3 ــ ...ـرُ التماسا منه ــ الفعل (عمل عمل المشتق)
4 ــ لتعسي ونكسي ــ مركب الجرّ باللاّم

وفي ذلك مقابلة بين الحدث وما حفّ به من ظروف وملابسات لعلّها

تعكس مقابلة في صدر الشاعر بين الموقف من التحدّيات وموضوعات التحدّي، وكلّ ذلك كمواد الكلام في الطالع يصبّ في مقابلة صفير الانفصال بصفير الاتّصال ومن ذلك يؤسّس الشاعر ردّ فعله على الصفير ليواجه صفير الفعل الصادر من الدّهر والجبس والنفس فيغالب القوى الجبّارة المتسلطة ويقف ندّها ويغلبها مكتسبا قوّة ردّ الفعل على العدوّ من قوّة العدوّ نفسه.

ويضعف الصّفير في البيت الثالث :

3 ـــ بُلَغٌ من صبابة العيش عندي   طفّفتها الأيّام تطفيف بخس

لكنّ الصّفير لن يغيب من أيّ بيت لأنه أساس القافية، ولأنه أصبح مولدا إيقاعيا كما بيّنا ففي مثل هذه الحالة يصبح مقطع البيت المولّد البنيويّ والمعنوي أكثر ممّا يكون عليه أمره في غيرها على أنّ في البيت اتجاها الى مواصلة التقطيع العروضي بُلَغٌ من / ـــ فَعِلاتن

وإذا كان من الطبيعي أن يأتي بيت الشعر متضمّنا معاني على صلة بالمعاني التي وردت في أبيات قبله، فإنه من المفيد أن نلاحظ أنّ ذلك يتمّ في القول الشعري عن طريق المولّد الإيقاعي أساسا :

في ب 1 : الجبس   يدنّس   ← صفير الفعل مماثل لصفير الفاعل

في ب 2 : الدهر   يزعزع
يتعس ← يكثّف الصفير في الفعل ويغيب
ينكس في الفاعل، لكن الفاعل في ب 2
سليل الفاعل في ب 1 في المعنى :
الدّهر = الجبس.

ففي البيت الثالث :

الأيام تطفّف تطفيفا   يغيب الصفير من الفعل
في الظاهر ويحضر في الواقع
(تبخس). أما الفاعل فهو سليل الفاعلْين
السابقيْن إذ : الأيام = الدّهر = الجبس

فكلمة «الأيام» مصبّ لتيّار المعنى السابق وحامل لبذرة الايقاع لأن الأيام إذ تطفّف تبخس، والبخس والتطفيف قريبان في المعنى. وقد تسرّب معنى (البخس) إلى طفّف / تطفيفا حيث تردّدت الفاء، وهذا الترديد يبدو بعيد الصلة بالصفير ولكنه متولّد منه متفرّع عليه تماما كتولّد معنى البخس من التطفيف، لأنّ معنى التطفيف يستدعي معنى البخس.

على أنّ في البيت الرّابع اتجاها الى مواصلة التقطيع العروضيّ : وبعيد **فعلاتن**

4 ـــ **وبعيد** ما بين وارد رِفْهِ   عَلَلٍ شُرْبُهُ ووارد خمسٍ
فعلاتن

وفيه مقابلة بين عبارتي قطع الصدر وقطع العجز تفيد المقارنة التفاضلية في المعنى وتحدث موازنة إيقاعية دون صفير حسب التقسيم التالي :

وبعيد ما بين
وارد رفه
علل شربه و
وارد خمس

لكنّ الصفير عاد في البيت الخامس بأصوات الصفير الثلاثة بمفعول ترديد كلمة الأخس في آخر البيت للتأكيد، وتقديم صورة جديدة «للفاعل» ذات صفير مقارب لصفير «فعله» :

الزمان ←——— أصبح

5 ــ وكأنّ الزمان أصبح محمو   لا هـواه مـع الأخسّ الأخسّ

وبذلك تتسع الدّائرة :

في مستوى الفاعلين	في مستوى الأفعال
(يحضر في جميعها معنى القهر، أما الصفير فيحضر فيها ويخفى)	(يحضر في جميعها الصفير ومعنى القهر معا)
الزمان = الأيام = الدّهر = الجبس = النفس الخبيثة	(أفعال...) الخساسة = البخس = الزعزعة والتعس والنكس = التدنيس

وإذا مأساة الشاعر واحدة وإن تعدّدت وجوهها ولا أبلغ في الدلالة على ذلك من عودة الشاعر إلى محاسبته النفس الخبيثة في قوله :

6 ــ واشترائي العراق خطّة غبن   بعد بيعي الشآم بيعة وكس

حيث يقوم متفجعا نادبا الحظ منكسر الخاطر مقسّم النفس في وحدات الكلام الرباعية

1 ــ واشترائي العراق
2 ــ خطة غبن
3 ــ بعد بيعي الشّآم
4 ــ بيعةَ وكس

(1 و 3) ← المقابلة بين العمليتين

(2 و 4) ← التساوي بين النتيجتين

وتجر كلمة «الوكس» بما فيها من معنى النقصان والخسارة كلمة «الغبن» بما فيها من معنى الخداع في البيع والشراء الى الاشتراك معها في الدّلالة على بداية فقدان العقل التحكم في هوى النفس والسيطرة على الموقف دلالة تعبّد سبيل الشاعر إلى التصريح بلفظ «المس» في البيت السابع، والمسّ، الجنون :

7 ــ لا تُرُزْني مزاولا لاختباري   بعد هذي البلوى فتنكر مسّي

حيث مثل «المس» بهذا المعنى فاعلا جديدا انضاف الى قوى الشرّ المتسلطة المذكورة، وقد طفت على سطح البحر تفعيلات الخفيف في الصدر.

لا ترزني مزاولا لاختياري
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

فقوي تهدج الصوت وتتالت جملة من المقاطع الطويلة في بداية العجز :
هــ ـذي الـ ـــبلْـ ـوى
فاشتدّ فتور اللهجة.

ويتواصل تهدج الصوت وانكسار الخاطر في البيت الموالي حيث يوظف إيقاع الوزن أيضا :

8 ــ وقديما عهدتني ذاهنات آبيات على الدنيات شمس
فَعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلاتنْ ...

ويضاف إلى إيقاع الوزن إيقاع قافية داخلية يغني صورة البنية ويركز الاهتمام على الهنات إذ يجيز قطع وحدات الكلام الصغرى بلفظها وبلفظي آبيات والدنيّات وقد تعلّقا به وترتبا عليه :

1 ــ وقديما عهدتني **ذاهنات**
2 ــ **آبيات**
3 ــ على **الدّنيّات**
4 ــ شُمس

لكنّها هنات شُمسٌ بمعنى أنهّا عنيدة لا تُذَلُّ لعل تقطيع الكلام بإفراد الموصوف في الكتابة والتلفظ به بعد مهلة في النطق حيث يجيء قوله «ذاهنات» مطلعا ومقطعا في نفس الوقت وهي إمكانية إيقاعية تسمح بها بنية العجز، يبيّن أن هناته لم تكن إلا آبيّات لأنها تتحول من السلب إلى

الإيجاب ومن معنى خصال الشر إلى معنى خصال الخير :

1 ـــ وقديما عهدتني

2 ـــ ذاهنات

3 ـــ آبيات على الدنيات

4 ـــ شُمْس

فإذا كانت كلمة «هنات» لا تعني سوى خصال الشرّ فإن الشاعر عمّم خصوصها حتى جعلها تعني الشيء وضدّه شأنه في هذا المقام كشأنه في كلمة النفس، إذ نفس الشاعر واحدة ولكنها تكون خبيثة إذا تدنّست وطيبة إذا ترفعت.

وتحصل شبه قطيعة في سلسلة الأحداث بأبيات ثلاثة (9 ـــ 10 ـــ 11) تفصل بين قسم ترفّع النفس (1 ـــ 8) وقسم وصف إيوان كسرى (12 ـــ 49) لأن فيها حديثا عن ابن العمّ الراهب عبدون بن مخلد، وهو علم له وجود تاريخي، وذكره كما لو أنه سيأخذ في تفصيل تجربة كانت له معه وأحداث مشتركة عاشاها بعد أن خلد للتأمل في حقيقة النفس ومأساة الوجود لكنّ الأبيات الثلاثة لم تكن في الواقع سوى فاصل واصل بين قسمين في النص قسم الكيان (1 ـــ 11) وقسم الإيوان (12 ـــ 56) أو هي ملحة الختام في القسم الأول كشف فيها الشاعر عن القادح الذي ألهمه القصيدة.

فإذا بدا لنا أن «ابن العم» جاء كالفاعل الجديد المضاف إلى قوى الشرّ المذكورة سابقا فإنه في الحقيقة الفاعل الأول في مأساة الشاعر قبل الجبس والدهر والأيام والزمان والنفس الخبيثة ومسّ الجنون وتتوّج ذلك كله «الهموم» وهي هموم أمل الشاعر أن تزول أو تخفف بتأمله في وضع إيوان كسرى مبتدئا بقوله :

12 ـــ أتسلى عن الحظوظ وآسى   لمحلّ من آل ساسان درس

وليس من الغريب أن يعود الصفير كثيفا في هذا البيت، لأن الشاعر

استهل به حديثه عن الإيوان فكان بمثابة الطالع يختزن المبنى والمعنى ويشعّ على ما سيأتي بعده من أبيات، وقد نطق فيه باسم ساسان وهو اسم يندرج في سجل المقام اذ هو يلتقي باسم كسرى واسم الفرس وقد بيّنا أنها اسماء تلتقي باسم النفس وجميعها أسماء ذات صفير وتشترك مسمّياتها في التأزم وأنها ــ بلا ريب ــ وجهت الشاعر إلى تخيّر رويّ السين...

وقد «اشتق (1)» الشاعر من «ساسان» في هذا البيت فعلي أتسلّى وآسى صوتا ودلالة تعبيرا عن التفاعل بين الكيان والإيوان وأقام البيت على قسمة رباعية أيضا، وظّف فيه تفعيلة البحر الأولى توظيفا تركيبيا يتوازن فيه توازن التساوي تركيبان مجروران كما يتوازن فيه متعلقاهما :

1 ــ أتسلى ← المتعلقان
2 ــ عن الحظوظ وآسى
3 ــ لمحلّ ← المجروران
4 ــ من آل ساسانَ دَرْسِ

والحظوظ في البيت بمعنى النصيب من الشر بدليل تعبير الشاعر عن المعنى نفسه في البيت الموالي بلفظ الخطوب وهكذا ينضاف عدوّ آخر لسلسلة أعداء الشاعر متمثلا في الحظوظ بهذا المعنى.

ثم تأتي سلسلة من الأبيات يربط بينها تقسيم تركيبي أساسه قطع النّفس بعد أربعة مطالع يتكوّن كل منها من ثلاثة مقاطع :

13 ــ............ولقــــــــد تُذكر الخطوب وتنسي
14 ــ وهــــــــم خافضون في ظل عال
مشرف يحسر العيون ويخسى

(1) نستعمل كلمة الاشتقاق هنا في معنى التّوليد بمقتضى صلة البيان الصوتية والدّلاليّة التي تعقد بين الكلمات في السياق. انظر قريبا من هذا المعنى : المبرّد الكامل، بعناية لجنة من المحققين ج I ص 3 وص ص 23 ــ 24.

15 ــ مغلـــــــق بابه على «جبل» القبـ..

16 ــ جلـــــــــل لم تكن كاطلال «سعدى»

فَعِلُـــــــنْ

وكاد الصفير يغيب في حشو الأبيات (13 ــ 14 ــ 15) لكنه عاد قويّا في البيت 16 أسمعناه الشاعر في كلمتي «سعدى» و«البسابس» :

16 ــ جِلَل لم تكن كأطلال «سعدى في قفار من البسابس ملس

والبسابس القفار وقد استعمل الشاعر كلمة القفار في البيت أيضا، وإذا كانت كلمة القفار تحضر معها معنى الهول فإن البسابس تحضر المعنى نفسه وتحضر الصفير أيضا، فنفهم أن كلمة البسابس موظفة بأصواتها قبل أن تكون موظفة بمعناها أما اسم «سعدى» فعَلَم على امرأة لم يبلغنا في ترجمة الشاعر أنه حملته امرأة معينة، فنفهم أنه موظف بصورته فهو كناية عن جميع العربيات والبيت في المقارنة بيت حياة الفرس الناعمة وحياة العرب المتقشفة ونفهم خاصة أنه موظف بصفير السين فيه.

وإذا كان هذا البيت على صلة في إيقاع التركيب بأبيات سبقته كما بيّنا فإنه على صلة بالبيت الموالي له (17) في إيقاع البحر :

16 ــ ....فـــي قفـــار من البسابس ملس

17 ــ ....ومساع لولا المحاباة مني

لـم تطقهـــا مسعاة عنس وعبس

فاعلاتن

وإذا البيت 17 يقبل القسمة الرباعية : 1 ــ ومساع

2 ــ لولا المحاباة مني

3 ــ لم تطقها

4 ــ مسعاة عنس وحبس

وقد قوي الصفير في هذا البيت كما في البيت 16 وهما بيتان يقفلان العنصر الأول من عناصر وصف الإيوان، بعد أن قوي الصفير في البيت 12 وهو بيت يفتتح هذا العنصر، قوة تذكرنا بقوة الصفير في البيتين الأولين من القصيدة، وقد قوي التخييل في هذه الأبيات جميعا كما قوي ربط المعاني بالذات، ذات الشاعر المتأزمة حتى لكأنّ التخييل والذاتية عنصران متلازمان... وبذلك نفسّر ظهور الصفير حينا وغيابه حينا آخر في القصيدة.

ولم يكن الاسمان المتجانسان عَنْس وعَبْس مستعملين لمسمّييهما (عَنْس قبيلة قحطانية من اليمن، وعَبْس قبيلة عدنانية من نجد) بقدر ما كانا كنايتين عن العرب لأن بينهما مقابلة تفيد معنى الشمول في اسم سعدى، والأعلام الثلاثة (سُعْدى ــ عنس ــ عبس) موظفة من ناحية أخرى بما فيها من صفير.

ويعود الصفير في البيت 19

19 ــ فكأن «الجرماز» من عدم الأنـ ـس وإخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ

وقد قوي الصّفير إذ قوي التخييل وقد بعث من كلمات تختلف في المعنى طبعا وتشترك في الدلالة على العفاء والفناء كما اشتركت في الصفير. والجرماز هو الايوان بالفارسية، والرمس : القبر مستويا مع وجه الأرض، أما كلمة الأنس فجاءت «منفية» مزدوجة الدلالة فالعبارة في حالة جرّ الهمزة تعني الوحشة وفي حالة رفعها تعني الخلوّ من السكان وهي بأيّ قراءة قرأناها توحي مع كلمتي الجرماز والرمس بالعدم وتحضر في ذات الوقت صورة الجنّ في الذهن بعد أن أصبحت هذه الصورة مألوفة معروفة من القارىء منذ البيت السابع، وقد دخل في برنامج النص على أنه قوة أخرى من قوى القهر الفاعلة في الانسان والايوان.

وليس في البيت العشرين الا التقسيم باعتماد ايقاع الوزن :

20 ــ **لو تراه** / علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما / **بعد عرس**
فاعلاتن **فاعلاتن**

مما يجيز اعادة كتابته كالتالي :

لو تراه
علمت أنّ اللّيالي
جعلت فيه مأتما
بعد عرس

ويمكن أن نوقف تحليل القصيدة عند هذا الحدّ اذ قد وقعنا بعد على جملة مفاتيحها الشعرية وعناصر نظامها الايقاعية ومولّدات البنية والمعنى فيها. وليس معنى ذلك أن الشطر الثاني من النصّ يضخّم الرصيد ولا يأتي بجديد وانما معناه أن ما تقدّم من علامات قد مدّنا بالمواد الكافية المقومة لخصائص الأسلوب في السّينيّة.

فاذا أسلوب التقسيم ــ بعد أن فعل فعله في النص منذ الطالع بوجوهه الثلاثة : الوجه العروضي والوجه التقفوي والوجه التركيبي على ما بينا ــ يشيع استخدامه في سائر الأبيات ولا يكاد يغيب له أثر سوى في ثمانية أبيات متفرقة[1] لكن التقسيم في هذا الشطر الثاني من النص لم يخرج عن الوجه الوزني العروضي[2] بما يدل على أن تفعيلة البحر موظفة أكثر من البحر ذاته وأن الشاعر كان من الأول حتى الآخر يعزف على وترين : وتر الايقاع التقليدي على السّطح ووتر الايقاع الذاتي في العمق كما في هذه الأبيات المتتالية وقد صوّر الشاعر فيها حلمه بين اليقظة والخيال في إطار موضوع الايوان :

(1) هي : 5 ــ 11 ــ 18 ــ 19 ــ 27 ــ 33 ــ 35 ــ 38.

(2) إلاّ في ب 53 حيث كان عروضيا تقفويًا :

غيرَ نعمى / لأهلها / عند أهلي غرسوا من / زكاتها / خير غرس

التقسيم :

1 ــ غيرَ نُعمَى لأهلها
2 ــ عند أهلي
3 ــ غرسوا من زكاتها
4 ــ خير غرس

28 ــ **يغتلي/فيهم** ارتيابي حتى تتقرّاهم يداي بملس
29 ــ **قد سقاني** / ولم يُصَرِّدْ «أبو الغوث» على العسكرين شربة خلس
30 ــ **من مدام** / **تظنها** / **وهي نجم** ضوّأ الليل أو مجاجة شمس
31 ــ **وتراها** / اذا أجدّت سرورا **وارتياحا** / للشارب المتحسي
32 ــ أفرغت في الزجاج في / **كل قلب فهي** محبوبة الى / **كل نفس**
33 ــ وتوهمت أن كسرى أبرويز «مُعاطيّ» و«البلهبذ» أنسي
34 ــ حُلُم مطبق على الشك عيني **أم أمان** / غيّرن ظني وحدسي ؟

أو في هذا المشهد من الايوان وقد حير الشاعر أمره فلَمْ يَدْر أهو صنيعة جنّ لإنس أم صنيعة إنس لجنّ (35 ــ 44) حتى غدا في خياله ايوانا آهلا سكانا (45 ــ 49) :

45 ــ فكأنّي أرى المراتبَ والقوْ مَ إذا ما بلغتُ آخِرَ حِسّي
46 ــ وكأنّ الوفودَ ضاحِين حَسْرَى مِن وقوف خلفَ الزّحام وخُنسِ
47 ــ وكأنّ القيانَ وسْط المقاصيرِ يُرَجّعْنَ بين حوٍّ ولُعْسِ
48 ــ وكأنّ اللقاءَ أوّلُ من أمْسِ، ووَشْكَ الفراقِ أوّلُ أمسِ
49 ــ وكأنّ الذي يُريد اتّباعًا طامِعٌ في لحُوقهم صُبحَ خَمْسِ

وإذا الصفير من ناحية أخرى يغمر القصيدة طولا وعرضا بمعدّل تسع أصوات صفير في كل أربعة أبيات في كلمات ان كانت أكثرها عربية الأصل فإن عددا منها قليل الاستعمال في كلام العرب (جبس ــ خِمْس ــ خُمْس ــ وَكْس ــ شُمْس ــ يُخْسِي ــ بسابس ــ يُصرِّد ــ خُلس ــ جِلس ــ خُمْس...) وأخرى هي أسماء أعلام لكنها أعلام إيحاء لا أعلام اخبار اتّخذها كنايات (سُعدى ــ عَنس ــ عَبْس ــ قدس (= جبل) عن معان توسّع طاقة الدلالة في النصّ لا محالة، ولكن الشاعر اتجه إليها أساسا لما فيها من صفير يقوّي جهاز النص الايقاعي. وفي النص أعلام فارسية أغلبها ذو صفير (فرس ــ كسرى ــ أبورويز ــ ساسان ــ جزماز[1]) واسمان مشتركان فارسيان معربان (دِرفْس ــ عسكر)

(1) نضيف إليها اسم العَلم مُكّس، وهو موضع بأرمينية من بلاد الروم.

وأسماء أخرى معربة من غير الفارسية (زجاج وسَنَوّر من السريانية ودمقس من اليونانية والأُس أو الإسّ من السامية المشتركة) ولا أدلّ من ذلك على أن الصفير في القصيدة انما هو وليد الموضوع وليس من عفو الخاطر وأن الموضوع وهو التصدّع والصمود لا يتبيّن جوهره في هذه القصيدة الا في اطار الصفير وقد لازم نفس الشاعر وايوان كسرى واستقرّ في اسميهما لاشتراكها في مأساة التأزّم.

وإذا كان الفاعل في مأساة الشاعر والدافع لنظم القصيدة قادحا على صلة في الظاهر بواقع الشاعر المعيش (ب 9 : نبوّ ابن عمّه الراهب عبدون بن مَخْلَد، عمومة أصلهما اليمنيّ المشترك لا عمومة الأخوّة بين أبويهما) فإنه في الحقيقة قادح مطلق يشمل كلّ مصدر للفساد من الناس الذين لهم صلة بالشاعر (ب 1 : الجبس) ولعلّه قادح في المنطلق ذاتيّ يتمثل في النفس الخبيثة المتسلطة على النفس الطيبة (ب 1 نفس الشاعر المتكلم).

الا أنّ الفاعل المشترك في مأساة الشاعر والايوان معا قُوًى غيبيّة نعتها بالدهر (ب 2 ــ 18 ــ 39 ــ 50) وبالزمان (ب 5) وبالأيام (ب 3) وبالليالي (38)... وقُوًى وهميّة خارقة للعادة تتمثل في الجن وتجلياته وقد كانت فكرة الجنون تظهر في القصيدة وتختفي اذ حضرت في أبيات منها متفرقة منذ البيت 7 حيث ذكر المسّ) مرورا بالأبيات 9 و19 و37 حيث تحدّث عن غياب الإنس وغياب الأُنس وبالبيت 40 حيث ذكر الديباج وهو الثوب الذي سَداه ولُحمتَه حرير والكلمة فارسية معرّبة ومعناها في الأصل الفارسيّ نَسَاجة الجنّ. وقد توّج الشاعر ذلك في البيت 43 بذكر الجنّ صراحة مقرونا بالإنس حيث قال :

ليس يُدْرى أصنع إنس لجنّ   سكنوه أم صُنع جنّ لإنس

وإذا علمنا أن الجِبس يُدنّس والنفس توسوس والدّهر يزعزع والجنّ

تعزف تأكدنا أنها جميعا قُوَى عاصفة، والصفير ملازم لأفعالها ان لم يكن دائما حاضرا في أسمائها، وأفعالها تشمل الأعلام والأعمال شمولا يكشف أن الموضوعين (الانسان والإيوان) منصهران في معنى الوجود وأن المأساة الموصوفة في القصيدة واحدة هي مأساة الوجود بين التصدّع والصّمود.

ولقد عارض أحمد شوقي سينية البحتري وفي الظروف التي نظم فيها شوقي معارضته ما يدلّ على أن الذي بقي في خلد شوقي من قراءته للسينية أمران : صفير يُدوّي، وعظة بزوال مجد الأقدمين تروّي، قال في تمهيده لمعارضته :

«لما وضعت الحرب الشُّؤْمَى أوزارها... أصبحت واذا العوادي مُقْصِرة، والدّواعي غيرُ مُقصِّرة، وإذا الشوق الى الأندلس أغلب، والنفس بحق زيارته أطلب... فبلغت النفس بمرآه الأرب، واكتحلت العين على ثراه بآثار العرب. وانها لشتّى المواقع، متفرقة المطالع، في ذلك الفلك الجامع... طليطلة تطلّ على جسرها البالي، واشبيلية تُشبِل على قصرها الخالي، وقرطبة منتبذة ناحية بالبيعة الغرّاء، وغرناطة بعيدة مزار الحمراء. وكان البحتري رحمه الله رفيقي في هذا الترْحَال، وسميري في الرّحال، والأحوال تصلح على الرجال، كلّ رجل لحال، فانه أبلغُ مَنْ حَلَّى الأثر، وحيّا الحجر، ونشر الخبر، وحشر العبر... وتكفّل... لكسرى بايوانه، حتى زال عن الأرض الى ديوانه، وسينيّته المشهورة في وصفه، ليست دونه وهو تحت كسر في رصّه ورَصْفِه، وهي تريك حسن قيام الشعر على الآثار، وكيف تتجدّد الدّيار في بيوته بعد الاندثار... فكنت كلّما وقفت بحجر، وأطفت بأثر، تمثلت بأبياتها، واسترحْت من مواثل العِبر الى آياتها، وأنشدت فيما بيني وبين نفسي :

وَعَظَ البحتريَّ ايوانُ كسرى وشفتني القصورُ مِنْ عبدِ شَمسِ

ثم جعلت أروض القول على هذا الرويّ، وأعالجه على هذا الوزن،

حتى نظمت هذه القافية المهلهلة، وأتممت هذه الكلمة الرّيضة[1]...»

والبيت المذكور يلخص صدرُه موضوع سينيّة البحتري الأصل ويلخص عجزُه موضوع معارضة شوقي الفرع فهو يمثّل المُفصّلة التي تشدّ سينيّة شوقي لسينيّة البحتري وقد تولّد عند شوقي من قراءته لسينيّة البحتري وولّد قصيدته هو وإن أدرجه شوقي في صُلب معارضته[2].

وكلمتا «القصور» و«عبد شمس» في البيت تفيان بحاجة الشاعر في المعارضة بما في لفظيهما من صفير وما لحق وضعهما من عفاء، صفير الرويّ المشترك وصفير الحشو أيضا على أنّه في الجملة صفير كان في جميع مواضعه مقوّما فنيا لا محسنا لفظيا مجرّدا.

(1) طالع معارضة شوقي:
اختلافُ النّهار والليل ينسي اذكرا لي الصِّبا وأيّامَ أُنسِي
وتقع في 110 بيت. انظر الشوقيّات II، 44 — 52، التمهيد والنصّ.

(2) هذا البيت الخامس والأربعون في معارضة شوقي.

تفاعل البنى في النص الأدبي
نشيد الأرض لجبران خليل جبران

نقصد بالبنية مجموعة العناصر المكوّنة لجهاز يقوم عليه النص أو لجهاز يكوّن مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر. فالعناصر التي نهتمّ بها في الدرس هي تلك العناصر المتفاعلة مع غيرها لا المتفرّقة المعزولة. وكلّ بنية نسمّيها جهازا ويجوز أن تُسمّى نظاما أيضا. وكما تتفاعل مختلف العناصر المكوّنة لبنية معيّنة تتفاعل البنى في النصوص المتعددة الأجهزة، وأكثر النصوص أجهزة النصوص الأدبية.

والتفاعل هو التأثير المتبادل بين مادّتين أو أكثر ينتج عنه تغيير في طبيعة المواد المتفاعلة والاطار الذي تنتمي إليه كما ينتج عنه تشاركها في وظيفة جدية غير الوظيفة التي وضع لها كلّ عنصر من هذه العناصر في الأصل.

ويمثل النصّ جهازا عامّا أوفى مؤسسا على أجهزة أخرى عديدة هي التي سمّيناها بنى. من هذه البنى البنية المعجمية اللغوية، والبنية التركيبية التعبيرية والبنية الإيقاعية والبنية الموضوعية والبنية التصويرية التخييلية...

هذه البنى ليست خاصة بالنص الأدبي جميعها وليس منها ما هو خاص بالنص النثري العادي ولذلك أول مشكلة تطرح في هذا المقام هي مشكلة مدى تخصص البنى بأنواع النصوص.

إنّ النصّ الأدبي يتميّز بتعدد البنى. بينما يكاد النص غير الأدبي يقوم على بنية واحدة هي البنية الموضوعية التي قد تدعمها البنية المعجمية أو البنية التركيبية أو بنية أخرى غيرهما.

وتعدّد البنى في النص الأدبّي راجع إلى أنه يشترك مع سائر النصوص في أنواع بناها ويزيد عليها بقيامه على بنى أخرى يختصّ بها بمعنى أنها لا ترد إلا فيه مثل البنية الإيقاعية والبنية التخييلية.

وليس معنى ذلك أنه لا يكون نصّا أدبيا إلاّ إذا توفّرت فيه هذه البنى الخاصة به جميعها. فقد تغيب من النص الأدبي البنية التخييلية أو البنية الإيقاعية في سياقات توظّف فيها بنى أخرى توظيفا فنيّا فيبقى نصّا أدبيا، ذلك أن الفرق الرئيسي بين النصّ الأدبيّ والنصّ غير الأدبيّ يكمن في الوظائف التي تؤدّيها بناه. فالبنى المختلفة في النصّ الأدبي إنما تلتقي في الوظيفة الجماليّة الفنّية المتحصّل عليها بما يحدث من انتقال من الإفادة بمقتضى الإيحاءات الجديدة.

فإذا كانت البنية اللغوية المعجمية تنهض في النصّ غير الأدبي بوظيفة التواصل فإنّها في النصّ الأدبي تؤدّي وظيفة التمثيل الفنّي لمضمون الرسالة المركّز على نوعه لا على حجمه، وعلى قيمته الوجودية لا على أهميته النفعية المباشرة.

ومن مميّزات البنى المختلفة في النصّ الأدبيّ بقاء التفاعل بينها في نطاق النصّ وعدم التفاعل بينها وبين البنى التي خارج النص وضعف أهميّة التفاعل الذي قد يكون لبعضها مع الواقع خارج النص من النّاحية الجمالية. هذا الذي يفسّر خلود النصّ الأدبي وتحدّيهُ عاملي الزمان والمكان.

وخاصّيات تعدد البنى في النصّ الأدبي وتميّزه ببنى تختصّ بها والتوظيف الفنّي لجملة البنى فيه، عناصر تقود إلى خاصيّة تعدد القراءات فإلى خاصية تعدد المفاتيح.

فالنصّ تكبر قابليته للقراءات المتعددة بقدر تنوّع مفاتيحه واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها.

وتقوى في النصّ هذه القابليّة بقدر ما تسمو فيه الكلمة من مستوى أدوات التعبير إلى مستوى مقوّمات التعبير والتفكير معا وتتحوّل فيه علاقتها من علاقة عمودية ــ إن أمكن القول ــ ترتبط فيها بواقع خارج النصّ إلى علاقة أفقية ترتبط فيها بغيرها من الكلمات في نطاق النص

ذاته أي تصبح لها حياة جديدة في نطاق الجهاز الفني الذي ينتظم النصّ بكليته.

وقد اخترنا لتوضيح ذلك نصّا لجبران لأن نصوصه تطرح هذه الإشكالية بكل حدة إذ هي تتحدى أعراف الكتابة وتقاليد الإبداع لا فيما هو أدبي وغير أدبي فحسب بل فيما هو نثر وشعر أيضا.

نشيد الأرض

1. ما أجملك أيتها الأرض وما أبهاك.
ما أتمّ امتثالك للنور وأنبل خضوعك للشمس.
ما أظرفك متشحة بالظلّ وما أملح وجهك مقنعًا بالدجى.
ما أعذب أغاني فجرك وما أهول تهاليل مسائك.
ما أكملك أيّتها الأرض وما أسناك.

2. لقد سرت في سهولك، وصعدت على جبالك، وهبطت إلى أوديتك، وتسلّقت صخورك، ودخلت كهوفك، فعرفت حلمك في السهل، وأنفتك على الجبل، وهدوءك في الوادي، وعزمك في الصخر، وتكتمك في الكهف، فأنت أنت المنبسطة بقوّتها، المتعالية بتواضعها، المنخفضة بعلوّها، الليّنة بصلابتها، الواضحة بأسرارها ومكنوناتها.

3. لقد ركبت بحارك، وخضت أنهارك، وتتبعت جداولك، فسمعت الأبديّة تتكلّم بمدّك وجزرك، والدهور تترنّم بين هضابك وحزونك، والحياة تناجي الحياة في شعبك ومنحدراتك، فأنت أنت لسان الأبديّة وشفاهها، وأوتار الدهور وأصابعها، وفكرة الحياة وبيانها.

4. لقد أيقظني ربيعك وسيرني إلى غاباتك حيث تتصاعد أنفاسك بخورًا، وأجلسني صيفك في حقولك حيث يتجوهر إجهادك أثمارًا، وأوقفني خريفك في كرومك حيث يسيل دمك خمرًا، وقادني شتاؤك إلى مضجعك حيث يتناثر طهرك ثلجًا، فأنت أنت العطرة بربيعها، الجوادة بصيفها، الفيّاضة بخريفها، النقيّة بشتائها.

البدائع والطرائف

بنيـــة المـوضــوع :

يتكوّن هذا النص من أربع فقرات متقاربة الحجم، بيّنة الحدود مختلفة في الصفة والوظيفة، فهي تنتظم أولا في شقين متقابلين : شقّ اعتباريّ وتمثله الفقرة الأولى وشقّ اختباري وتمثّله الفقرات الثلاث المتبقية، ذلك أن الكاتب جمع في النص بين الموقف الذاتي إذ بدا منبهرا بالأرض مقرّا بعظمتها ممجدا حقيقتها، والموقف الموضوعي إذ بدا متمرّسا بها مجرّبا لمظاهرها، محققا في ظواهرها ولذلك قام القسم الاعتباري على الأسلوب الإنشائي وأفاد المناجاة وقام القسم الاختباري على الأسلوب الخبري وأفاد التحقيق والاستنتاج وقد خضعت الوحدات الكلامية في الفقرة الأولى لمنوال واحد في التركيب، كما خضعت فقرات القسم الثاني لمنوال واحد في البناء مما يُبيّن أن في النص اتجاها في المبنى والمعنى إلى تطويع أحدهما للآخر وفي الكتابة إلى السموّ بالكلام إلى درجة القول الشعري. فكانت بدايات الجمل ونهاياتها، كبدايات الفقرات ونهاياتها مفاتيح وأقفالا لا يرد ما بينها من حشو إلا مقولبا مقيسا، مقننا مدورسا.

ومن نتائج ذلك أن تمكن الكاتب من المرور بالقضية من مجال الإطلاق والتعميم إلى مجال التقييد والتخصيص فبعد أن قدّم لنا الأرض أرضا بلا حدود، وحدة بلا أجزاء، جملة بلا تفصيل، لا يستوعبها مكان ولا يختص بها زمان عرضها علينا في مكوّناتها المباشرة المكانية (السهول، والجبال، والبحار، والأنهار...) والزمانيّة (الربيع والصيف

والخريف والشتاء)، فإذا الأرض عنده معنى مجرّد ورمز فكرة وعصارة كيان وفي ذات الوقت صورة مادية وكيان مجسّم ملموس.

وإذا كان المكان والزمان يلتقيان في التقييد لأن كليهما ظرف ويجتمع فيهما الفاعل والمفعول به والفعل فإن شأن المتكلم فيهما مختلف باختلاف علاقته بطبيعة موضوع الحديث. فهو في مقام الإطلاق في الفقرة الأولى «متفاعل» مع صورة الأرض الكلية الموحّدة، الذهنية المجرّدة، ولذلك كان موقفه في هذا المقام موقف المتأمل المعتبر، وهو في مروره من موقف الاعتبار في الفقرة الأولى إلى موقف الاختبار في الفقرتين الثانية والثالثة فاعل في المكان لأن اختباره كان للمكان «لقد سرت في سهولك... لقد ركبت بحارك...» أما في الفقرة الأخيرة فهو مفعول به لأنّه انتقل فيها إلى اختبار جمال الأرض في الزمان «لقد أيقظني ربيعك... وأجلسني صيفك...»

وليس «المتفاعل» من مقولات النحو ولكن جهاز النص الأدبيّ يفرض مفهومه ويقتضي وجوده لأن المتكلم في هذا النص لم يمرّ من قانون الفاعلية إلى قانون المفعوليّة الا بعد أن حَكَمَهُ قانون التفاعل.

لكن بعد تفريع الظرف إلى قيدي المكان والزمان، حصل تفريغ ثان أصبح المكان بمقتضاه مكانين : اليابس (سهول، جبال، أودية...) والسائل (بحار، أنهار، جداول...)، وأصبحت التجربتان ثلاث تجارب: تجربة اليابس وتجربة السائل في باب اختبار المكان، فتجربة الفصول الأربعة في باب اختبار الزمان. تلك مظاهر ثلاثة في الاختبار تسلسلت في النص بعد وقفة الاعتبار، ممّا يعطي لتقسيم النص تقسيما رباعيًا شرعيّة تعمّق النظر في مولدات النصّ البنوية والمعنوية ولا تنفي شرعية التقسيمين السابقين.

ولعلّ أهمّ ما يدعم البنية الرباعية في النصّ تطابق عناصره (فقراته) الأربعة مع عناصر التكوين الأسطورية الأربعة : النار (والنور) والتراب والماء والهواء وقد كان كلّ عنصر من عناصر التكوين أداة تعبير ومادة تفكير في عنصر من عناصر النص.

عنصر النار (النور)	ف.1 :	النور ــ الشمس الظلّ ــ الدجى فجر ــ مساء
عنصر التراب	ف.2 :	سهول ــ جبال أودية ــ صخور كهوف
عنصر الماء	ف.3 :	بحار ــ أنهار جداول
عنصر الهواء	ف.4 :	أنفاس ــ بخور

وإذا الأرض مظهر للخلق ومصدره، هي المدلول والدّال وهي الرمز والمعنى وهي المخلوق والخالق، لكنّ بنى هذا النص الموضوعية إن كانت متنوّعة بمفعول التفريع الذي يجوز اعتماده في بعض العناصر الأصلية من كلّ بنية لا يعني أن علاقة هذه العناصر بعضها ببعضها الآخر علاقة اندماجيّة على أساس الالتحام بينها، بل هي علاقة عضوية ــ إن جاز لنا الاصطلاح على هذين النوعين من العلاقات بالاندماجية والعضوية ــ بمعنى أن النص يكوّن وحدة لا محالة ولكنّها وحدة مرنة كالوحدة التي تكوّن السلسلة المتعددة الحلقات، بموجب جواز تغيير الترتيب الذي يمكن أن نحدثه في هذه العناصر، فنقدّم ونؤخّر، وجواز استقلال كلّ عنصر بذاته لأن كلّ عنصر صورة مصغرة من النص لا تغني عنه ولكنها قابلة لتنوب عنه.

هذا يعني أن النص قابل ليقرأ من آخر فقرة فيه إلى أول فقرة وأن الفقرة الأولى بالخصوص يجوز تأخيرها عن البقية باعتبار أن التأمل والاعتبار يمكن أن يختم بهما الكلام كما بدئ بهما.

وهذه الخاصية في النص تخرجه من مصاف نصوص النثر المرسل وتدخله في زمرة نصوص الشعر.

والنصّ على كلّ حال بمثابة النشيد هو نشيد الأرض .

رسم بنية الموضوع :

1) بنية ثنائية :

ف.1 : قسم **اعتباري**، قائم على الأسلوب **الإنشائي** ويفيد **المناجاة:**

ما أجملك	ما أبهاك
ما أتّم امتثالك	ما أنبل خضوعك
ما أظرفك	ما أملح وجهك .....
ما أعذب	ما أهول .....
ما أكملك	ما أسناك
ما أفعل / ما أفعلك	ما أفعل / ما أفعلك

ف.2 و3 و4 : قسم **اختباري**، قائم على **الأسلوب الخبري** ويفيد **التحقيق والاستنتاج**. جميع فقرات هذا القسم موحدة التركيب في بداياتها وكذلك في نهاياتها :

البداية	ف.1	فقد	سرت....
	ف.2	لقد	ركبت....
	ف.3	لقد	أيقظني....
النهاية	ف.1	فأنتِ أنتِ	المنبسطة بقوّتها......
	ف.2	فأنتِ أنتِ	لسان الأبدية.....
	ف.3	فأنتِ أنتِ	العطرة بربيعا....

2) بنية ثلاثية :

ف.1: اعتبار لجمالها في **المطلق**← المتكلم «**متفاعل**» : ما أجملك.... وما أبهاك !

ف.2 و3 : اختبار لجمالها في **المكان** ← المتكلم **فاعل** : لقد سرت في سهولك .... لقد ركبت بحارك ....

ف.4.: اختبار لجمالها **في الزمان** ← المتكلم **مفعول** : لقد أيقظني ربيعك .... وأجلسني صيفك ....

3) بنية رباعية :

ف.1 : اعتبار في المطلق : تمجيد **الأرض**

تجربة **اليابس** : سهول، جبال، أودية....

ف.2 و3 اختبار في المكان

تجربة **السائل:** بحار، أنهار، جداول ....

ف.4: اختبار في الزمان : تجربة **الفصول الأربعة:** ربيع ــ صيف ــ خريف ــ شتاء....

البنية المعجمية :

ولعلّ البنية المعجمية أكثر بنى النصّ اختلافا في التركيب وأوضحها ائتلافا في المعنى.

فقد قامت وحدات الكلام في الفقرة الأولى على الازدواج بين طرفين في كل واحدة منها فلم تأت الكلمة المفتاح في طرف إلّا متبوعة بكلمة مثلها في الطرف الثاني. فلما كانت وحدات الفقرة خمسة أزواج كانت جملة الكلمات المفاتيح عشر كلمات جميعها على وزن أفعل يصل بين كلّ اثنتين منها الترادف أو التقارب في الدلالة ويربط بينها جميعا معنى منتهى الجمال أو الكمال، وقد استهل الكاتب سلسلة الأزواج بكلمة «أجمل» وختمها بكلمة «أكمل» وبين الكلمتين ترادف ازدواجي يحيلنا

على وحدة الأصل فيهما صوتا ومعنى، إذ لا يفصل بين الجيم في أجمل والكاف في أكمل إلا الشدّة في الجيم (بتقدير نطقها ڨ كما في أصل العربية) والهمس في الكاف، أمّا المعنى فواحد وهو التسبيح للأرض «أنتِ الجمال» تسبيحا سيقوى من فقرة إلى أخرى.

لكنّ التسبيح بالقول تحوّل في الفقرة الثانية إلى تعبّد بالفعل إن جاز التعبير (سرت ـــ صعدت ـــ هبطت ـــ تسلقت ـــ دخلت) فخلص المسبّح إلى برد اليقين (عرفت) بالمثل العليا في حقائق الوجود (الحِلمِ ـــ الأنفة ـــ الهدوء ـــ العزم ـــ التكتم) قبل أن يعود لسانه إلى التلفظ بصور أخرى من عبارات التسبيح (فأنتِ أنتِ المنبسطة بقوّتها...).

وفي ذلك بيان لكيفية استخراج المعلوم من المجهول واتجاه إلى إصدار قوانين وضبط أحكام عن طريق تحويل مثيلات الجمل التالية :

ـــ إذا سرت إلى الحلم عرفت القوة في الانبساط

ـــ إذا صعدت إلى الأنفة عرفت التواضع في التعالي

ـــ إذا هبطت إلى الهدوء عرفت العلوّ في الانخفاض

والمتكلم في كل ذلك يعامل الأرض معاملة المثال.

وفي الفقرة الثانية اطّردت سلسلة أخرى من الأفعال : (ركبت ـــ خضت ـــ تتبّعت) انتهى فاعلها إلى المعرفة الحسيّة : (سمعت) بأسرار الخلود : (الأبدية تتكلّم ... ـــ الدهور تترنّم ... الحياة تناجي...) في كائنة الأرض، صورة واجب الوجود : (الأبدية = الدّهور = الحياة = الله) فإذا الأرض مثال ذو جلال. وتلك حقيقة أدركها عن طريق التحويل في الجمل التالية :

ـــ إذا ركبت ... سمعت الأبدية تتكلّم وأنتِ لسان الأبدية.

ـــ إذا خضت ... سمعت الدهور تترنّم، وأنتِ أوتار الدهور.

ـــ إذا تتبعت ... سمعت الحياة تناجي...، وأنت فكرة الحياة.

وما كان في الفقرة الأولى تلقّيا فطريّا لحقيقة الأرض وجمالها، وتجربة شخصية ذهنية وحسيّة في الفقرتين الثانية والثالثة تحوّل عطاء موضوعيّا في الفقرة الأخيرة، حيث سخّرت الأرض صاحبَ التجربة ليعرفها بكيانه في مواقف وهبته فيها نفسها. لذلك كان هو مفعولا لأحوالها في ترتيبها الزمنيّ المحكم (أيقظني ربيعك ــ أجلسني صيفك ــ أوقفني خريفك ــ قادني شتاؤك)، وكانت هي محور عملية الخلق والعطاء (تتصاعد أنفاسك بخورا ــ يتجوهر إجهادك أثمارا ــ يسيل دمك خمرا ــ يتناثر طهرك ثلجا)، فحصل بين الكيانين تفاعل جمع بينهما على أساس التوحيد لا على أساس التعديد فأصبح التسبيح معه تسبيحا بالهيئة لا تسبيحا بالقول وبالفعل فقط ، إذ كانت الأرض صورة للكمال مجسّمة : (فأنتِ أنتِ العطرة بربيعها، الجوّادة بصيفها ، القيّاضة بخريفها، النقية بشتائها).

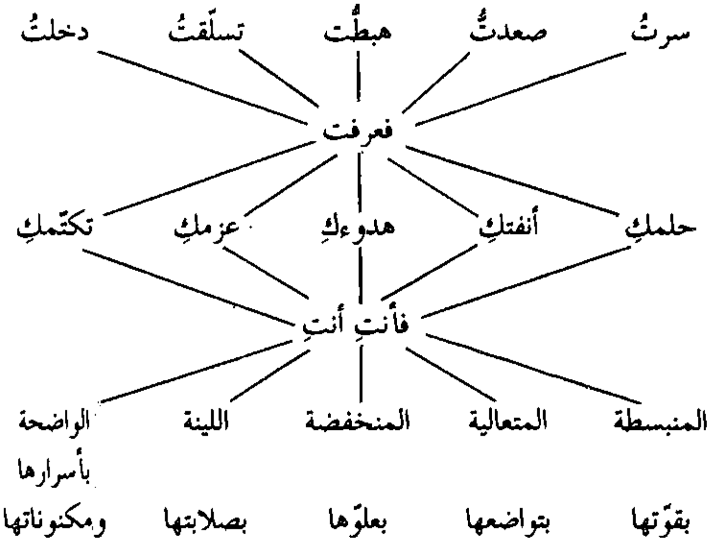
رسم البنية المعجمية :

ف.1 **(ترادف أو تقارب في الدلالة)**

ترادف ازدواجي	**أجمل**		أبهى
	أثم الامتثال	≃	أنبل الخضوع
	أظرف	≃	أملح
	أعذب	≃	أهول
	أكمل	≃	أسنى

النتيجة : أنتِ الجمال

ف : 2



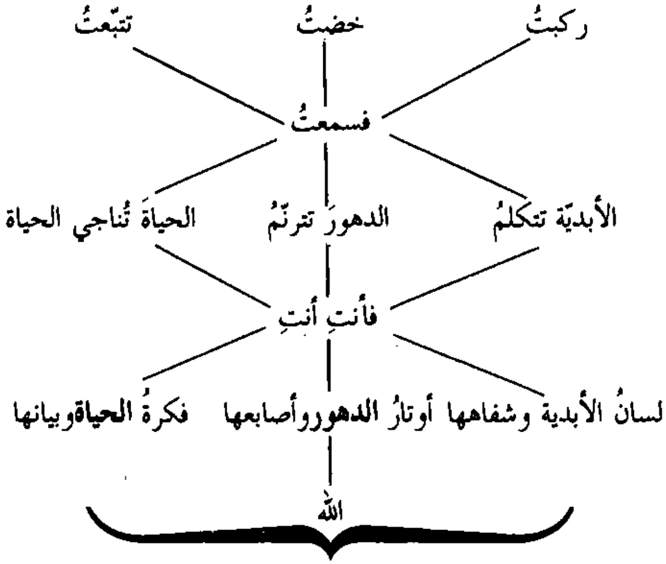
في ذلك اتجاه إلى إصدار قوانين وضبط أحكام عن طريق التحويل في مثل الجملة التالية :

ـــ إذا سرت إلى الحلم عرفت القوة في الانبساط.

الخ...

النتيجة: أنتِ المثال

ف.3



في ذلك اتّجاه إلى بيان الوجه في معرفة الله، عن طريق تحويل من النوع السابق إلّا أنه يختلف عنه في النوع. وقاعدته المثال التالي :

ــ اذا ركبتُ سمعتُ الأبديّة تتكلّم، وأنتِ لسانُ الأبديّة.

النتيجة : أنتِ الله ذو الجلال

ف: 4

* عملية التسخير :

أيقظني	الربيع
أجلسني	الصيف
أوقفني	الخريف
قادني	الشتاء
↓	↓
ترتيب الأفعال بسبب هيئات الإنسان	ترتيب الفصول ترتيبا زمنيا تعاقبيا

ـ الاستيقاظ والسير مع الربيع
ـ الجلوس مع الصيف
ـ التوقف مع الخريف
ـ نهاية المطاف مع الشتاء

* عملية العطاء :

شاهد التحسيس		مصدر التأسيس
البخور	←	العطر
الأثمار	←	الجود
الخمر	←	الفيض
الثلج	←	النقاء

النتيجة : أنتِ الكمال

البنية التركيبية التعبيرية :

ومن البديهي أن يكون أساس التركيب في كلّ كلام هو أساس التعبير لكن عندما تكون التراكيب على تنوّع موادّها راجعة إلى منوال واحد أو منوالات متعددة بتعدد أساليب التعبير الغالبة كما حصل في هذا النص فإن لحمة مَقاليّة مخصوصة تحدث بين التركيب والتعبير تتحَوّل بمقتضاها العلاقة بينهما من علاقة عفوية اعتباطية إلى علاقة طبيعية مبررة تعكس لحمة مَقاميّة وترقى بالكلام إلى مستوى الكتابة الجمالية.

فـ «ما أفعله» في الفقرة الأولى تعجّب يفيد التفضيل بتركيبه والإنشاء بأسلوبه ويوحي بالتحليل والإجمال في معناه والتأمل والاعتبار في مغزاه والحاصل من وراء ذلك موقف من الأرض على إثر معرفة بها حصلت للمتكلم بالفطرة معرفة يجوز أن تُقدّم الوسيلة التي قادت إليها على كل وسيلة أخرى في المعرفة لأنه لا يدخل في حسابها حسّ بالضرورة ولا عقل كما يجوز أن تؤخّر عليها لأنه قد يستنجد بها عند ما لا يكفي الحسّ ولا العقل لإدراكها ومعرفة حقيقتها، لذلك فإن الفقرة الأولى وإن قدّمت في الترتيب فإنه يجوز فيها التأخير في التقدير.

والدليل على الجواز في ذلك أن البنية العامة في المنوال المجرّد الذي ترجع إليه منوالات التركيب في الفقرات الثلاث الثانية والثالثة والرابعة تتأسس على حضور الفعل بكثافة في البداية وحضوره ببساطة في الوسط وغيابه تماما في النهاية :

أفعال كثيرة + فعل واحد + غياب الفعل

وتفصيل ذلك :

في الفقرة الثانية :

سرتُ
صعدتُ
هبطتُ { + عرفت + 0
دخلتُ

في الفقرة الثالثة :

ركبتُ
خضتُ { + سمعت + 0
تتبعتُ

في الفقرة الرابعة :

(أيقظني) سيّرني
أجلسني
أوقفني { + 0
قادني

وتلك علامة على أن مرجع مظاهر الاختبار كلّها إنما هو إلى الاعتبار، والإقرار بحقيقة، والتصريح بنتيجة، وصياغة موقف.

فالمتكلم توصّل في النص إلى معرفة الأرض إذن بأربع وسائل : الفطرة والحسّ والذهن والإنّية، فإذا الأرض، رمز الطبيعة، ممجّدة تمجيد الإلاه الواحد الأوحد الواجب الوجود، وإذا «نشيد الأرض» عنده رسالة تمجيد وشهادة توحيد.

ولمّا كانت الإنية وسيلة إلى معرفة الشيء من ذات الشيء، موضوع المعرفة، والفطرة وسيلة إلى معرفة الشيء من ذات الباحث جاز لنا أن ندرج الوسيلتين في مرتبة واحدة بجامع الذاتيّة بينهما مقابل مرتبة أخرى تندرج فيها وسيلتا المعرفة الحسيّة والذهنيّة، كما جاز لنا أن نرى في تقديم الكاتب المعرفة الفطرية في الترتيب وتأخيره المعرفة الانيّة إشارة إلى أن المعرفة تكون مباشرة قبل أن تكون بواسطة وأنّها تكون إرادة وعبادة كما تكون اقتناعا بشهادة.

رسم البنية التركيبية التعبيرية :

ف. 1:

* أساس التركيب هو أساس التعبير ويرجع إلى قالب واحد : صيغة التعجّب «ما أفعله»

* وظيفتها التأليف لا التحليل إذ كان فيها اعتبار لا اختبار، لذلك يجوز أن نجعل ف.1 خاتمة للنص كما جعلت مقدمة له.

* كان فيها التصريح بانطباع، حصلت فيه معرفة بالأرض **معرفة فطرية**

ف.2 :

*** أساس التركيب :**

5 جمل ف.ب. متعاطفة، كل منها ذات ف.وفا.وم به (جار ومجرور)	جملة ف.ب. واحدة + ذات 5 مفاعيل متعاطفة (يتبع كلّ مف. به منها جار ومجرور)	جملة إ.ب. واحدة، + ذات 5 أخبار (يتبع كلّ خبر منها جار ومجرور)

↓

5 أفعال ← فعل واحد ← غياب الفعل

ف.3 :

*** أساس التركيب :**

3 جمل ف.ب. متعاطفة كلّ منها ذات ف. وفا. ومف به	جملة ف.م. واحدة ذات + 3 مفاعيل متعاطفة (كل مف به منها موصوف بحال)	جملة إ.ب. واحدة ذات + 3 أخبار متعاطفة مبنية على التوكيد والحصر
↓	↓	↓
3 أفعال ←	فعل واحد ←	(غياب الفعل)

في ف.2 و 3: كانت الأرض موضوع معرفة من نوعين جديدين :

في ف.2 : «فعرفتُ حلمك...» ← معرفة ذهنية

في ف.3 : «فسمعتُ الأبديّةَ...» ← معرفة حسيّة

لأن مرجع المنوالات في الفقرات الثلاث الى هذا القالب المجرد :

كثافة الفعل + توحّد الفعل + غياب الفعل.

ف. 4 :

*** أساس التركيب :**

جملة ف.ب. في الصدارة	+ 4 جمل ف.م. متعاطفة تتضمّن كلّ منها مضافا إليه جملة	جملة إ.ب. واحدة كلّ جملة منها + ذات 4 أخبار كلّ خبر متبوع فيها بجار ومجرور
	↓	↓
	4 أفعال (رئيسية) ←	(غياب الفعل)

في ف.4 كانت الأرض موضوع معرفة من نوع آخر، وكانت في ذات الوقت وليّة معرفة **معرفة إنيّة**.

وبذلك يكون الكاتب قد رسم في الفقرات الثلاث طريق الانتقال من الاختبار إلى الاعتبار، من الأحداث العارضة إلى الحقيقة الثابتة، من الممارسة إلى النظر، من الإبهام إلى المعرفة لأن مرجع المنوالات في الفقرات الثلاث إلى هذا القالب المجرّد :

كثافة الفعل ← توحّد الفعل ← غياب الفعل

البنية التخييلية :

وقد جرّد المتكلّم من الأرض ـــ وهي في الأصل جماد ـــ صورتين : صورة الكائن الحيّ وصورة الحيّ الذي لا يموت. وهما صورتان تفترقان في النوع والدّرجة الاّ أنهما تلتقيان في القدرة على تسخير الجماد وتصريف شؤون الكون وفي استحقاق الطاعة والخضوع.

فلئن قدّمت الأرض في ظاهر النصّ على أنها مادّة تُرى وتسمع وتلمس، ولها صفات تشمّ وتطعم، فقد أضمرت فيه حقيقة لها تسمو بها عن سائر الجمادات الى مرتبة الانسان العاقل المريد المتفاعل مع الكائن الحيّ الذي يستأثر باسم الانسان في أصل الخليقة، ويتّصف بصفات البشر على وجه الحقيقة، فتولّد للانسان ندّ من غير جنسه يحاوره ويعيش معه أحلى لحظات الوجود ويسعد بلقائه كما لو كان فصل عنه زمنا طويلا ولم يوجد في الحياة إلّا ليبحث عنه ويظفر به ويفنى فيه.

فإذا تمّت بينهما اللّقيا وطالت العشرة عرف الانسان أنّ نّده هذا أسمى من الانسان لما له من قوّة السلطان ولما يتميّز به من كمال ويتّصف به من جمال، فخرّ له ساجدا عابدا.

ولذلك قام النصّ كلّه على المجاز العقلي أسندت فيه الأفعال والمشتقات المهمّة الى الأرض وإلى قواها ومشمولاتها.

والمعروف أن المجاز العقلي من أبرز الأساليب المعبّرة عن التشخيص وهو «سحر» فنّي تتحوّل الجمادات بمقتضاه أشخاصا تتكلّم وتتحرّك فتبعث الحيويّة في المشاهد حيث تسند اليها أدوار التمثيل ويعقد إليها بالبطولات في مقام التخييل.

إلّا أنّ الأمر في نصّ جبران غلبت فيه سحرَ الفنّ «معجزاته» لأنّ التشخيص لم يكن فيه الا خطوة نحو التأليه، وطريقا إليه ذات اتجاه واحد، فإذا الأرض ندّ الإلاه بل هي الإلاه متجلّيا، وهكذا يتحقّق الشّعور الذي بالنفس بالتخييل الذي في النصّ.

رسم البنية التخييلية :

استخدم للأرض ولقواها ومشمولاتها المجاز العقلي (: اسناد الفعل أو مشتقّاته إلى ما لا يسند إليه عادة) :

ــ صفات (الكائن الحيّ) مسندة الى الأرض :

الامتثال	الحِلم	الأنفاس
الخضوع	الأنفة	الإجهاد
الاتّشاح	الهدوء	الدّم
الوجه	العزم	الطّهر
	التكتّم	
	القــوّة	
	التواضع	

ــ أفعال (الكائن الحيّ) مسندة الى قوى الأرض ومشمولاتها :

الأبدية تتكلّم	الربيع أيقظ
الدّهور تترنّم	الصيف أجلس
الحياة تناجي	الخريف أوقف
	الشتاء قاد

بذلك تكون العملية التخييلية مرت بأسلوبين :

+ التشخيص :
فقد شخّص الأرض بمناجاتها مناجاة الانسان للانسان
+ التأليه :
ثم ألّهها بأن صلّى لها صلاة العابد للمعبود

البنية الايقاعية :

الوحدة الكلامية في هذا النصّ هي دائما وحدة صوتيّة تركيبيّة واضحة المعالم إضافة إلى أنّها وحدة معنويّة غالبا. وليس لها حجم موحّد، ولكنّ لحجمها مدارا (من 5 الى 16 مقطعا، إذا لم ندخل عبارات الصدارة في الحساب) لا تقع دونه (لا تقلّ عن خمسة مقاطع) ولا تتجاوز حدّه (لا تزيد على ستّة عشر مقطعا). وهذه علامة أخرى على غلبة النزعة الشعرية على النص وبعد وحداته عن الرتابة ومطابقتها لوحدة التنفّس العادية، وقيامها على بنية إيقاعيّة يمكن أن تبرزها كتابة الوحدات الكلامية كتابة «عمودية» خاصة، كما يمكن أن توضّحها قراءة الوحدات قراءة إنشادية تعبيرية.

أما الفقرة الأولى فتتكوّن من مجموعة خمس وحدات وأما الفقرتان الثانية والثالثة فتتكوّن من مجموعتين كلّ مجموعة ذات أربع وحدات. والوحدات هي إما وحدات مزدوجة تتكوّن كل وحدة مزدوجة من وحدتين صغريين (وقد اعتبرنا كلّ وحدة منهما على حدة في العدّ) وهي: 2-3-4 / 24-25-26 / 30-31-32-33، كما في قوله:
2 ـ ما أتمّ امتثالك للنّور / وأنبل خضوعك للشمس.
1 2

وإمّا وحدة مفردة (البقيّة) كما في :

6 ــ سرتُ في سهولكِ

إلّا في «مطلع» الفقرة الأولى و«قفلها» حيث كانت الوحدة في حجم أكبر وحدة في حساب المقاطع، وفي هيئة الوحدات المزدوجة لاشتمالها على شقّين في التركيب، وفي رتبة الوحدات المثلثة لدخول عبارة معترضة بين شقيها :

1 ــ ما أجملك / ــ أيتها الأرض ــ / وما أبهاك.

5 ــ ما أكملك / ــ أيتها الأرض / وما أستاك.

ورغم أن وحدات النص الكلامية متقاربة في الحجم جملة فإنّ الكاتب ينزع في مجموعة الوحدات إلى ختامها بوحدة أكبر حجما من سابقتها كما في المجموعات : III و IV و V و VI و VIII فإلى التسوية في حجم جميع الوحدات كما في المجموعات II وVII وIX مع اتجاهه اتجاها واضحا داخل المجموعات التي تتجاوز ثلاث وحدات إلى إطالة مدى الوحدة الثانية أو الثالثة أكثر من سائر الوحدات وذلك ليتجنّب الرّتابة.

حساب المقاطع

	1−	5/−6−5
م 1	2−	11−11
	(3−	(15/13
	4−	13/11
	5−	5/−6−5
	1−	7
م II	(2−	(10
	(3−	(11
	4−	9
	5−	8

	1–	6
م III	(2–	(11
	3–	8
	4–	7
	(5–	9

	1	11
م IV	(2–	(13
	3–	11
	4–	11
	5–	16

م VIII	(1	(12/11
	(2–	(13/12
	3–	8/14
	4–	10/14

وقد خضع النص للموازنة. والموازنة تكاد تكون تامّة في جميع الفقر بين جميع الموادّ اللّغويّة مع شيء من التنويع في التوزيع مثل التنويع الذي حصل في المجموعتين التاليتين بسبب اختلاف منوال التركيب :

م II سرت **في** سهولك

وصعدت **على** جبالك وتسلقت/صخورك

وهبطت **الى** أوديتك ودخلت/كهوفك

م IX	العطرة	بـــــربيعهــــــا
	الجوادة	بـــــصيفـــــا
	الفيّاضة	بـــــخريفهــــا
	النقيّة	بـــــشتائهـــــا

لا نستثني إلّا خروج الوحدة الأخيرة في المجموعة IV أطول من سائر وحداتها وهي ظاهرة على صلة بظاهرة إطالة الكاتب الوحدة الأخيرة من كلّ مجموعة لتقوية الارتكاز وقفل الكلام بفضل من المادة الكلاميّة تحكم الختام وتؤكّد استدارة الحلقة التي تمثلها كلّ مجموعة من مجموعات وحداته.

وليس في النصّ من الموادّ اللغوية الخارجة عن حلقاته المقولبة الا ما اصطلحنا عليه بعبارات الصدارة وهي قوله :

في ف 1 (لقد) ــ (فعرفت) ــ (فأنت أنت)

وفي ف 3 (لقد) ــ (فسمعت) ــ (فأنت أنت)

وفي ف 4 (لقد) ــ (حيث) ــ (فأنت أنت)

وقد أخرجناها من الحساب وأفردناها في الكتابة ووضعناها بين قوسين لأنّها عوامل مشتركة بين وحدات الكلام، إن لم تتكرّر ألفاظها الّا مرة واحدة وذلك مع (حيث) فإن معانيها متكرّرة حاضرة مع كلّ وحدة من وحدات الكلمات المناسبة. أما قوله (أيتّها الأرض) الوارد في الوحدة الأولى من الفقرة الأولى المكرّر في الوحدة الأخيرة منها فلئن كان عاملا مشتركا بين هاتين الوحدتين أيضا فإننا اعتبرناه من مواد الوحدتين في العّد لأنه اعترض به فيهما في كلّ مرّة بين تركيبين متعاطفين اعتراضا على سبيل الإقحام فانصهر في الكلام.

ومما يدقق صورة الإيقاع في النصّ أنواع المقاطع وتوزيعها. فقد لاحظنا في الفقرة الأولى مراوحة بين اللين (في الوحدتين 2 و3 بسبب تفوّق نسبة المقاطع الطويلة المنفتحة على نسبة المقاطع الطويلة المنغلقة فيهما) والصلابة (في الوحدات 1 و4 و5 بسبب التقارب بين نوعي المقاطع المذكورين)، بينما لاحظنا في سائر الفقرات ارتفاع نسبة المقاطع القصيرة. وانخفاض نسبة المقاطع الطويلة بنوعيها مع غلبة الطويلة المنفتحة على الطويلة المنغلقة في وحدات غنائية مثل :

20 ــ الواضحة بأسرارها ومكنوناتها.

27 ــ (فأنت أنت) لسان الأبديّة وشفاهها

28 ــ وأوتار الّدهور وأصابعها

29 ــ وفكرة الحياة وبيانها

كما لاحظنا غلبة المقاطع الطويلة المنغلقة على المقاطع الطويلة المنفتحة في وحدات أخرى كما في :

(فسمعت)

24 ــ الأبديّة تتكلّم / بمدّك وجزرك

وجميع ذلك شاهد على قيام النص على المدّ والجزر بحيث لم يكن فيه ميل إلى لين مطلق أو إلى صلابة مطّردة.

وقد قام النص على نظامين تقفويّين أصواتهما من ضمائر النحو المضاف إليها أو الضمائر المتصلة لا من حروف الكلمات الأصلية، وهي «قواف» خاصة لأنها قد تختم الوحدة أو تتخلّلها على وجه الترصيع.

أمّا النظام الأول فيشمل القوافي الإطارية العامّة الحاضرة في كلّ وحدة من وحدات النص الكلامية، في صورة الضمير المتصل الكاف مضافا إليه إلا في المجموعات الختامية من العناصر الثالث والرابع والخامس حيث كانت القافية في صورة الضمير المتصل «الهاء» مضافا إليه.

فإن لم يصرّح الكاتب بلفظ الأرض في النص إلّا في العنصر الأول فإنه لم يغيّب معناها من أي وحدة لأنّ الأرض هي متعلق الضمائر الأوحد ومحور الحديث بحيث كانت الإضافة إليها موظفة للإعراب عن مركزيها وقوة الاستقطاب فيها.

وأما النظام التقفوي الثاني فيشمل حالات ترصيع وحدات الكلام بالضمير المتّصل «تُ» في تقدير الفاعل (في سرت وصعدت وهبطت وتسلقت ودخلت، في المجموعة الأولى من العنصر الثاني وفي ركبت

وخضت وتتبعت في المجموعة الأولى من العنصر الثالث) وبالضمير المتصل «تُ» في تقدير الفاعل (في سرت وصعدت وهبطت تسلّقت ودخلت، في المجموعة الأولى من العنصر الثالث) وبالضمير المتصل «ي» في تقدير المفعول (في أيقظني وأجلسني وأوقفني وقادني، في المجموعة الأولى من العنصر الأخير)، حيث كان المتكلّم يتفاعل مع الأرض من موقع الخاضع لها العابد إيّاها المقرّ بعظمتها وكانت الأرض تتفاعل معه من موقف صاحب السلطان المطلق.

★ ★ ★ ★

وقد كان غلبة التنظيم على النص على العموم (قولبة الوحدات، الموازنة بين الكلمات، الحرص على التوقيع، العمل على التطويع...) مع غلبة التنويع عليه في توظيف جملة الظواهر الأسلوبية المحلّلة تدلّان على سموّ الكلام وشعرية النفس وصلاحية الأنشودة ـــ في مختلف معاني الكلمة ـــ عنوانا للنص.

وحقيقة الأرض الكلية (مفهوم الأرض) وجميع مشمولاتها التي تنضوي تحتها (البحارــ الأنهار...) في الواقع هي قافية الكون (بمعنى أن الكون بأسره مبنيّ عليها)، والكلمة الدّالة عليها (الأرض من حيث هي علامة لغوية) وجميع العلامات المتعلّقة بها (مختلف الضمائر المستعملة لها في النص) هي قوافي النصّ (بمعنى أن جميع موادّ النصّ بنيت عليها).

رسم البنية الإيقاعية :

ف. 1 — **حساب المقاطع**

	البيت	عدد المقاطع	ف	ط غ	ط ف
			عدد المقاطع أنواع المقاطع		
	1. ما أجملك/ ـــ أيّتها الأرض ـــ / وما أبهاك	5/-6-/5	7	5	4
	2. ما أتمّ امتثالك للنور / وأنبل خضوعك للشّمس	11/11	11	6	5
I	3. ما أظرفك متَشحة بالظلّ/وما أملح وجهك مقنعا بالدّجى	15/13	15	10	3
	4. ما أعذب أغاني فجركِ/ وما أهول تهاليل مسائكِ	13/11	14	3	7
	ما أكملك / ـــ أيّتها الأرض ـــ / وما أسناك	5/-6-/5	7	5	4

ف. 2

					ف	ط غ	ط ف
(لقد)	1. ســـرت	في سهولـــك	(2)	7	3	1	1
	2. وصعـــدتُ	على جبالـــكِ		10	6	1	3
II	3. وهبطـتُ	إلى أوديتـكِ		11	7	2	2
	4. وتسلقـتُ	صخـــــوركِ		9	5	2	2
	5. ودخلـتُ	كهـوفـــكِ		8	5	1	2
(فعرفت)	1. حلمـكِ	في السّهل	(4)	6	2	3	1
	2. وأنفتـكِ	على الجبل		11	9	1	1
III	3. وهـدوءك	في الوادي		8	4	1	3
	4. وعزمـك	في الصّخر		7	3	3	1
	5. وتكتّمك	فـي الكهـف		9	5	3	1

1	3	7	11 (5)	(فأنتِ أنتِ) 1. المنبسطـــة بقوّتــهـــا	
3	1	9	13	2. المتعاليـة بتواضعـــهـــا	
1	3	7	11	3. المنخــفضة بعلـــوّهـــا	IV
2	2	7	11	4. اللّيّنـــة بصلابتـــهـــا	
6	3	7	16	5. الواضحة بأسرارها ومكوناتها	

ف . 3

2	1	4	7 (2)	(لقد) 1. ركبــتُ بحـــــارِكِ	
2	2	3	7	2. وخضــتُ أنهـــــارِكِ	V
2	2	6	10	3. وتتبّعـــتُ جداولـــــكِ	

1	5	12	8/10(4)	(فسمعتُ) 1. الأبديّة تتكلّم/بمـــدّكِ وجـــــــــزرِكِ	
4	3	13	11/9	2. والدّهور ترنّم/بين هضابكِ وحزونـــــــكِ	VI
7	3	13	12/10	3. والحياة تناجي الحياة/في شعابكِ ومنحدراتـــــكِ	

3	2	8	13(5)	(فأنتِ أنتِ) 1. لسانُ الأبديّة وشفاهـــهَا	
4	2	7	13	2. وأوتار الدّهور وأصابعـــها	VII
3	2	7	12	3. وفكرة الحياة وبيانُـــها	

ف. 4

				(لقد)[أيقظني ربيعك] وسيّرني إلى غاياتكِ
8	2	13	12 (2) 11 [8] (2)	(حيث) تتصاعد أنفاسكِ بخورا
				وأجلسني صيفك في حقولك
6	5	14	12 (2) 13	(حيث) يتجوهر إجهادك أثمارا
				وأوقفني خريفك في كرومكِ
6	2	14	8 (2) 14	(حيث) يسيل دمكِ خمرا
				وقادني شتاؤكِ إلى مضجعكِ
6	3	15	10 (2) 14	(حيث يتناثر طهركِ ثلجا

(فأنتِ أنتِ) 1. العطـــرةُ بربيعـــهَـــا	10 (5)	7	1	2
2. الجـوادةُ بصيفـــهَـــا	9	5	2	2
3. الفيـاضةُ بخريفـــهَـــا	10	5	2	3
4. النَقيّـــة بشتائِـــهَـــا	10	6	2	2

* * * *

إنّ هذه البنى لتلتقي في آخر مطاف لتكوّن بنية عامّة فريدة تتفاعل فيها أطرافها لتجعل من النصّ نشيد الأرض / نشيد الله، نشيدا موحّدا ساميا لأنّه إن كان في الظاهر نصّا في وصف الطبيعة الجامدة فإنّه — أيضا وأساسا — في التعلّق بعناصر الوجود الخالدة.

رسم تفاعل البنى :

النص : نشيد الأرض / نشيد الله

1. **بنية الموضوع** : اختبار وتجريب/اعتبار وتمجيد ← الأرض/الله
2. **البنية المعجميّة** : الجمال/المثال/الكمال/الله ذو الجلال، صفات ← الأرض/الله.
3. **البنية التركيبية التعبيرية** : الفطرة/الذهن/الحسّ/الإنيّة، طرق معرفة ← الأرض/الله
4. **البنية التخييلية** : الطبيعة الجامدة/الكائن الحيّ/الحيّ الذي لا يموت ← الأرض/الله.
5. **البنية الإيقاعية** : قافية النصّ/قافية الكون ← الأرض/الله.

السّجــع نــوعــا كتــابيّــا
وصف عاصفة لجلال الدين السيوطي

النثر والشعر نوعان من الكتابة تحل بينهما أنواع أخرى من الكتابة عديدة ليست لها تسميات مضبوطة عادة ولا هويّات مخصوصة ولكن لها عند كلّ أمّة وفي كلّ لغة ما يمثلها من النصوص فيجعلها حقيقة بالدرس وحريّة بالاعتبار في تبويب نماذج الآداب وتصنيف أنواع الكتابة.

من هذه الأنواع نوع تعاطاه العرب في مختلف أطوار الأدب عندهم وتفاوت اقبالهم عليه واختلفت مواقفهم منه. ولئن كانوا ألحقوه بباب النثر في التصنيف فقد أوجدوا له مصطلحا خاصّا، واسما واضحا هو السّجع. والسجع عندهم أسلوب بلاغيّ من المحسّنات اللفظية في باب البديع إلاّ أنه إذا أحكم توظيفه في النصوص خرج ــ في تقديرنا ــ من باب المحسّنات اللفظيّة الى باب المقوّمات الفنية وأصبح في كثير من الحالات عنصرا فاعلا في المعنى قدر فعله في المبنى، محوّلا وجهة الابداع، مغيّرا نوع الكتابة.

فالسجع ــ نوعا كتابيّا ــ ليس هو النثر قُطعت وحداته وقُفيّت أواخره ولا هو الشعر تنوّعت قوالبه واختلفت موازينه وداخلته المرونة في المبنى والمعنى. إنما هو نوع من الكتابة ثالث له صلة بسائر الأنواع ولكنّ له هويّة واستقلالا لابدّ من النظر إليه من زاويتيهما لادراك حقيقته وتبين خصائصه.

فليس الغرض من السجع تقديم صورة أخري لشكل الأدب بقدر ما هو تقديم تصوّر آخر لمفهوم الأدب ووظيفته. فالأدب في السجع مادة إخبار ومادة اعتبار، وموضوع تنصيص وموضوع تحسيس وهو بالجملة كلام بايقاع في معنييه : الايقاع بالأصوات والايقاع بالمتلقي والزّجّ به في نظام النصّ على أنه طرف من أطرافه لا على أنه متقبّل أجنبيّ عنه.

وفيما يلي نقدّم نصّا للسيوطي في وصف عاصفة. وهو من نصوص السّجع المخصوصة لعلّ القرّاء لا يختلفون في جمال صورة العاصفة كما جاءت فيه وإن أمكن الاختلاف بينهم في تحقيق ما حصل منها بالفعل في الظّرف المذكور والكيفية المشروحة، غير أنّ الذي لا ينبغي أن لا يتطرّق اليه الشكّ في أيّة حالة هو أنّ خروج الصورة في هذا النوع من السجع وسمها بطابع متميّز عن طابع النثر في الكلام المرسل وعن طابع الشعر في الكلام المنظوم المخيّل.

وقد عمدنا في التحليل الى الفصل بين قسمين أقمنا عليهما توظيف السّجع (القسم الثاني) وتوظيف سائر الأساليب (القسم الأوّل) لغاية عمليّة بحث نروم أن نبيّن من خلالها أنّ السّجع في النصّ كان لبنة من اللبنات لا مجرّد أداة من الأدوات.

ليلـة عـاصفـة

1 ــ أتى عارض في ليلة الجمعة، التاسعة من جمادى الآخرة، وكانت فيه ظلمات متكاثفة، وبروق خاطفة، ورياح عاصفة، فقويت أهويتها، واشتد هبوبها، فتدافعت لها أعنّة مطلقات، وارتفعت لها صواعق مصعقات، فرجفت لها الجدران واصطفقت، وتلاقت على بعدها واعتنقت، وثار بين السماء والأرض عجاج، فقيل لعلّ هذه على هذه أطبقت، وتحسب أن جهنم قد سال منها واد، وعدا منها عاد، وزاد عصف الرياح، الى أن انطفأت مصابيح النجوم، ومُزّق أديم السماء ومحي ما فوقه من الرقوم، لا عاصم من الخطف للأبصار، ولا ملجأ من الخطب إلّا معاقل الاستغفار.

2 ــ وفرّ الناس نساء ورجالا، ونفروا من دورهم خفافا وثقالا، لا يستطيعون حيلة، ولا يهتدون سبيلا، فاعتصموا بالمساجد الجامعة،

وأذعنوا للنازلة بأعناق خاضعة، ووجوه عانية، ونفوس عن الأهل والمال سالية، ينظرون من طرف خفيّ، ويتوقعون أيّ خطب جلي، قد انقطعت من الحياة عُلقُهم، وعميت عن النجاة طرقهم، ووقعت الفكرة فيما هم عليه قادمون، وقاموا الى صلاتهم وودوا أن لو كانوا من الذين هم عليها دائمون...

3 — ...الى أن أذن الله في الركود، وأسعف الهاجدين بالهجود، وأصبح كلّ يسلم على رفيقه، ويهنئه بسلامة طريقه، ويرى أنّه قد بُعث بعد النفخة، وأفاق بعد الصيحة والصرخة، وأن الله قد رَدّ له الكرّة، وأدبه بعد أن كاد يأخذه على غرة.

4 — ووردت الأخبار، بأن كُسرت المراكب في البحار، والأشجار في القفار، وأُتلف خلق كثير من السفار، ومنهم من فرّ فلم ينفعه الفرار.

جلال الدّين السّيوطي

عن أحمد الهاشمي في **جواهر الأدب في إنشاء وأدبيّات لغة العرب**، بيروت، د.ت.، ج I، ص 345

توظيف الأساليب العامة

يصف السيوطي في هذا النصّ ليلة عاصفة أو عاصفة ليليّة مركزا الوصف على نشوب العاصفة (العنصر الأول) وهلع الناس فيها (العنصر الثاني) وعودة الأمل إلى نفوسهم عند سكونها (العنصر الثالث) والخسائر والضحايا التي تركتها (العنصر الرابع).

لكن الكاتب لم يسمّ الواقعة عاصفة مع أنّ هذه التسمية — في باب الإخبار — أحقّ بموضوعه وأجمع لمعانيه وأنسب لسياقه بدليل أنّه لم يجد بدا من اللجوء الى مادّة ع ص ف في وصف الرياح «رياح عاصفة» وتصوير فعلها «عصف الرياح» في العنصر الأوّل من النصّ حيث توسّع

في وصف نشوب «العاصفة». فلكأنّ الكاتب يحمل نفسه على مجاوزة عقبة (التسمية الصريحة المباشرة) لا يقدر في النهاية على تخطّيها، أو هو يضمر في نفسه سرّا (عدم القنوع بكلمة العاصفة التي وضعت في الأصل للمعنى) لا يفتأ أن ينكشف أمره (تشكّل مادة الكلمة في صيغتين أخريين ظهرتا في النصّ). أمّا الواقع فإنّ ذلك دليل على أنّه ينزع في وصفه العاصفة منزعا غير منزع الوصف الموضوعي أو الوصف الحقيقي أي الوصف المعتمد على حقيقة الموصوف فضلا عن الوصف العلميّ المجرّد.

والدليل على ذلك أن الكاتب ــ وقد تجنّب كلمة العاصفة ــ لم يطمئن الى كلمة أخرى محدّدة بديلة عنها. فقد سمّى العاصفة «عارضا» في العنصر الأول «أتى عارض في ليلة الجمعة...» وعبّر عنها «بالنازلة» في العنصر الثاني «وأذعنوا للنازلة بأعناق خاضعة...» واستعمل لها كلمة النفخة في العنصر الثالث : «يرى أنه قد بعث بعد النفخة...»

وهذه أساليب في التلطيف تدلّ على أنّ العاصفة الموصوفة أصبحت لها في تصوّر الكاتب قيمة رمزية تتجاوز بها مستوى ما هو عامل طبيعيّ مادّيّ (العارض) الى مستوى ما هو صدمة نفسيّة اجتماعية (النازلة) فإلى مستوى ما هو أزمة وجودية وحَيرة مصيرية تعكس قلقا في الحالة البشرية (النفخة) ذلك أنّ في كلمتي النازلة والنفخة إحالة على عقيدة دينيّة قد قنّنت حكمة الوجود وعاقبة المصير. فإذا النازلة ــ وهي من النزول بمعنى الانتقال من أعلى إلى أسفل ــ تحلّ بالبشر في الدنيا بقضاء وقدر على أنّها اختبار من الخالق للمخلوق والنفخة نفخة الصور المؤذنة بالنهاية وحلول يوم القيامة وهو يوم الحساب في الآخرة.

ولعل بناء الكاتب فِعْلَيْ «كُسر» و«أُتلف» للمجهول في العنصر الأخير حيث لم يذكر العاصفة ولا اسما آخر يدلّ على الكارثة مكتفيا بما يفهم من أمرها في السياق، من الظواهر التي تؤكّد أنّ الواقعة لا يمكن أن تؤوّل إلّا على أنها محنة من الله لعباده وأنّ المسألة كلّها تكتسي صبغة

تتجاوز بها امكانات الإنسان وقدراته.

فإذا كان النصّ يصطبغ في ظاهره منذ البداية بصبغة توثيقيّة بتقييده العارض بقيدين من الزمان «في ليلة الجمعة، من جمادى الآخرة» يعكس بهما حادثة واقعة، وتجربة للمتكلّم فيها معيشة فإنّه ـــ في الصّورة المقدّمة ـــ خال من التاريخ بالسنة المضبوطة فضلا عن خلوّه من تحديد مكان الحادثة ممّا يجعل النص في الحقيقة كلاما خارجا عن التوثيق التاريخي داخلا في التصوير الأدبي. فيفهم أن كلمة «الجمعة» موظفة بقيمتها الدّينيّة الرمزيّة لا بالمعنى الذي وضعت له في أصل اللغة. فليلة الجمعة هي ليلة المسلمين المباركة، ليلة الرحمة لا ليلة النقمة فمن المفارقات أن يُقدَّر للعارض الحدوث في ليلة جمعة إلّا أن يكون له معنى المحنة التي يختبر بها الله عباده فيسلّط عليهم عذابه في ظرف هم أطمع فيه الى الحظوة منه باليمن والبركة.

وقد حدث العارض في ليلين أو في ظلامين : ظلام حقيقي هو ظلام الليل «ليلة (الجمعة)» وظلام مجازي حقّقه الكاتب باستعارته الظلمات للسحب المتكاثفة «(فيه) ظلمات» فجمع بذلك بين الظلام الطبيعي والظلام العارض إيحاء بأن السحب ترتّبت عليها ظلمات تفقد الانسان الحسّ بالظّلام الحقيقي وتجرّده من إمكانية تقديره الأبعاد الكونية ووسائل اتصاله بالإطار الطبيعي فتفقده صوابه. كيف لا وقد كان للعوامل الطبيعية الموصوفة (السحب ـــ البروق ـــ الرياح ـــ الصواعق...) أثر بالغ في الكون الجامد (الجدران ـــ النجوم ـــ السماء...) حوّل عناصر التكوين فيها عناصر نقض وتحطيم :

عناصر التكوين عناصر التحطيم

عناصر التكوين	عناصر التحطيم
النار ←——— جهنّم	ـــ «بروق خاطفة» ـــ «صواعق مصعقات» ـــ «تحسب أنّ جهنّم قد سال منها واد»

الهواء ←——— الريح — «رياح عاصفة» — «أعنّة مطلقات»

التراب ←——— العجاج — «وثار بين السماء والأرض عجاج»

الماء ←——— وادي الجحيم — «تحسب أنّ جهنّم قد سال منها واد»

فيتحوّل المشهد مشهد هول ورعب يسجّل جوّ مأساة، أو جوّ ملحمة بلا بطولات، بتشابيه واستعارات، متعاقبة متسلسلة، مولّدة — رغم قوالب التعبير الجاهزة في بنيتها بل بواسطتها — طاقة من التخييل في النصّ تجعل المعقول لا معقولا والعاديّ خارقا للعادة. فما قوله «أعنّة مطلقات» و«رجفت لها الجدران» و«أطبقت (السماء على الأرض)» و«مصابيح النجوم» و«أديم السماء»... إلّا أساليب في التعبير مألوفة جاهزة أصولها صور كانت قيمها قد ضعفت بسبب ما لحقها من ابتذال وكثرة استعمال. إلّا أنّ الكاتب أحياها في النصّ بعد موات بأن جمعها بعد شتات، لترسم صورة كليّة لا لتعبّر عن معان جزئية، ولتشترك في أداء وظيفة جماليّة، لا لتبقى علامات على صور تقليديّة. ففي استعارته للرياح صورة الدوابّ ذات العنان في قوله «فتدافعت لها أعنّة مطلقات» سموّ بالصورة الى مستوى الأسطورة رمزا الى تولّي أمر الكون قوى (أو آلهة) فوق الطبيعة تتحكم فيه، فإذا الجوّ جوّ ملحمة متأزّم، تزيده تأزّما ايقاعات القوالب التي خرج فيها الكلام كما سنرى وصور وادي الجحيم ورجف الجدران واطباق السماء على الأرض بما لا يجعل من شكّ في أنّ الحادثة علامة على النهاية وعلى حلول يوم القيامة.

أمّا صور مصابيح النجوم وأديم السماء والرقوم، فوظفت في النصّ على أنها صور للاشراق والطمأنينة والدّعة رمزا الى ما كان عليه الوجود قبل العاصفة من سكون وجمال وأمن. ويختم سلسلة التعابير الجاهزة بتعبير طريف هو قوله «معاقل الاستغفار» كناية عن الجوامع يؤكّد به

منزعه في تقوية الدلالة بالتصوير اذ أن تخيّره التعبير عن جامع الناس للصلاة بجامع من جوامع الكلم كما في قوله في هذا السياق «معاقل الاستغفار» يسرّ له الجمع في المعنى بين المؤسسة ووظيفتها ومكنه من تقديم الاستغفار على الصلاة في ترتيب وظائف الجامع نظرا الى الظّرف الخاصّ الذي يمرّ به الناس وحاجتهم الى الاطمئنان على حسن الآخرة بعد أن يئسوا من صلاح الأولى إضافة الى أنه بذلك توصّل الى بيان ما يكون للجامع في مثل هذا الظرف من دور اجتماعيّ متميّز الى جانب دوره الدّينيّ.

فالناس كانوا مدفوعين الى معاقل الاستغفار بقوّة الايمان وبقوّة العاصفة أيضا ولذلك كانت العاصفة هي مصدر الأفعال الحادثة الحاصلة بأشدّ ما يكون عليه العنف، وكانت أكثر الأفعال في العنصر الأول مسندة اليها أو الى مشمولاتها وجاءت على صيغ مزيدة تفيد وقوع الفعل على الفاعل.

افتعل : اصطفقت / ارتفعت / اعْتنقت / اشتدّ

انفعل : انطفأت

تفاعل : تدافعت / تلاقت

بُنِيَ منها للمجهول : «مُزِّق» و«مُحِيَ»، وهما فعلان كلّ منهما غير ذي فاعل وإذا أضفنا الى ذلك أن هذه الأفعال أكثرها لازم غير متعدّ تبيّنا أنها أفعال غير ذات مفاعيل فنفهم هكذا أنّ أهميّة الأحداث منحصرة في مجرّد وقوع الفعل بسبب غياب المفاعيل وسلبيّة الفاعلين ونتأكّد أن لا سيطرة في هذا المشهد إلّا لسلطان القضاء وإرادة الله.

وينتقل الكاتب ـــ في العنصر الثاني ـــ من وصف نشوب العاصفة وأثرها في الكائنات الجامدة الى وصف أثرها في الكائنات البشريّة ففي القسم الثاني من النص يتغيّر محور الحديث دون أن تتغيّر ماجريات الأحداث ليرتكز على الناس بل ليقتصر عليهم ويصوّر الهلع بنفوسهم

والاضطراب في صفوفهم والقلق على وضعهم والحيرة على مصيرهم. إلّا أنهم عوملوا في النص كما لو كانوا شخصا واحدا لم يوصف من صنيعهم إلّا موقف واحد اتخذوه جميعا «ففرّ الناس... ونفروا من دورهم...» لم تختلف ردود فعلهم، ولا تباينت مواقفهم ولا وجد منهم من شذّ بتصرّف أو اتجاه فكان شأنهم واحدا نساء ورجالا خفافا وثقالا... فكانوا ــ وهم جمع غفير ــ ذوي سلوك مفرد. وما كان ذلك لرأي قد وحّد بينهم أو تدبير، فالموقف لا يسمح بالتأمل والتفكير، بل بقوا ــ رغم ظاهر وحدة الصفّ ــ في مستوى ردّ الفعل الفطري الذي يحمل كلّ فرد منهم على النجاة بالنفس دون الأهل والمال فضلا عن الالتفات الى الرفيق والصديق... تلك علامات الكارثة المطبقة، العامة المطلقة واشارات الى زوال قيم الدنيا وظهور أشراط كأشراط الساعة المؤذنة بيوم القيامة. فإذا فهمنا غياب المواقف المتميّزة والوضعيات الخاصة المختلفة في هذا المشهد، سهل علينا فهم غياب عناصر أخرى في الوصف كانت الاشارة اليها تكون معقولة في منطق النصّ والكلام عليها مقبولا في منطق القص ذلك أن الكاتب لم يذكر أدوات ولا آلات ولا وسائل ولا معدّات ممّا كان يمكن للناس الاستعانة به للنجاة. فكأنّ الحادثة حلّت بمجتمع عديم المرافق مجرّد من كلّ وسيلة في الحماية أو غير ذلك من الوسائل التي يستعان بها في الانقاذ ومحاولة الصمود ومصارعة الأحداث فالانسان في يوم «الحشر» هذا فقد كلّ صلة بالدنيا وعدم فيه كلّ وسيلة في البقاء فلم يبق له الا الرجوع الى الله وارث الأرض ومن عليها فليس من الغريب أن لا يجد الناس إلّا المساجد الجامعة يعتصمون بها، تلك بيوت الله الرابطة المكانيّة الوحيدة بين الدنيا والآخرة والإطار الفريد الذي يرمز الى الصلة بين الخالق والمخلوق، وكانت للناس بها صلاة طمعا في النجاة طبعا ولكن أملا في حسن العاقبة أساسا وتوبة واختيارا أن يكون الموت على الإسلام.

ذلك أن النهاية لم تكن في أعين الناس مجرّد شبح مخيّم ولا البقاء إمكانية محتملة كلّ ما في المشهد يؤذن بانقضاء الزمان وزوال الكيان

ولذلك غلبت معاني السلبية على الأساليب وانعدام الجدوى في الأفعال والتصرّفات.

أساليب التعبير عن السّلبيّة :

ـــ المباشرة :

الأفعال : فرّ (الناس) ـــ نفروا ـــ اعتصموا بالمساجد ـــ أذعِنوا للنازلة ـــ انقطعت (علقهم) ـــ عميت (طرقهم).

الصفات : (وجوه) عانية ـــ (نفوس) سالية ـــ (طرف) خفيّ ـــ (خطب) جليّ.

غير المباشرة :

النفي : لا يستطيعون ـــ لا يهتدون.

ثمّ سكنت العاصفة دون أن تقضي على الدنيا أو يقضي الله على العاصفة قبل اكتمال دورتها إذن سكنت دون أن يندثر الكون وهو ما كان مكروها محتملا، ولكن دون حدوث المفاجأة أيضا بمعنى أنها انقضت بعد أن أخذت أمدها فما ألغيت ولا تراجعت. هدأت بعد ثمن باهظ مازال لم يقدّر. فلئن لم يقدّر الله للدنيا أن تنتهي بفعل هذه العاصفة فإنه لم يحقق من المراد الّا بعضه، ذلك أنّ الأزمة رفعت والمشكل حلّ دون أن تكون نتائجه سارّة جميعها هذا الذي يفسّر فتور اللهجة ورتابة النّغمة وشدّة الايقاع وصلابته كما سنرى بداية من هذا القسم من النص. هذا الفتور ملحوظ بشكل خاص في مستوى من حظوا بالسلامة اثر الكارثة ونجوا بأنفسهم، اذ وصفوا كما لو كانوا قوما أفاقوا من حلم واستيقظوا بعد سبات عميق، «أصبح كلّ يسلّم على رفيقه، ويهنّئه بسلامة طريقه ويرى أنه قد **بعث**... **وأفاق.**»

والسلطان لله وحده في تدبير شأن الانسان هو الذي سلّط العاصفة «بعد أن كاد يأخذه على غرّ» لكنه هو الذي «أذن في الركود» وهو الذي

قدّر الكرّة لكنه هو الذي كان قد قدّر الوجود وكلّ ذلك بحكمة وتدبير وما على الانسان الا الاعتبار كلّما مني بالاختبار. وقد كان للسيوطي في هذا النصّ أدبان : أدب الكلام عن موضوع في صورة جميلة وأدب الأخلاق في تجاوزه الوصف المجرّد الى تأويل مبرّر غايته التنبيه المبطّن الى أدب (أدّبه) مستهدف.

وعندما نصل الى العنصر الأخير من النص نتبيّن أنّ وصف الكاتب للعاصفة ولهلع الناس فيها ولسكونها كان مقصورا على ما شاهده منها في المركز الذي كان مجتمعا هو بالناس فيه، وهو مركز سكنيّ آهل عامر «الجدران ـــ الدّور ـــ المساجد الجامعة الأهل والمال ـــ الرفيق» أمّا العنصر الأخير فلا يَشتمل وصفا للعاصفة على الحقيقة بل وصفا لآثارها التي أُخبر الكاتب بها إخبارا وظهرت خارج «المدينة» في مختلف الأماكن «البحار ـــ القفار ـــ السّفار» إلاّ أنّ عملية تقييم نتائج العاصفة بدأت في النصّ من العنصر الثالث وامتدّت حتّى آخر النصّ. وكان تقييم الكاتب للآثار المشاهدة في العنصر الثالث تقييما معنويا تركّز على وصف الحالة النفسية (التسليم على الرفيق ـــ التهنئة) والهزّة الروحية (التفكير في صورة البعث) واستخلاص العبرة الأخلاقية (الاعتقاد في فكرة اختبار الخالق للمخلوق) دونما إشارة الى ضحايا أو خسائر مادّيّة، بينما كان وصفه لآثارها التي قُصّت عليه أخبارها وصفا مادّيّا تناول الأدوات (المراكب) والعناصر الطبيعية (الأشجار) والكائنات (الخلق).

واذا كان اختلاف موضعي الآثار المقيّمة يفسّر التغيير في نوع التقييم لأنّ الآثار المعنويّة تكون أقرب مأخذا في المشاهدات القريبة فإنّ عدم التنصيص على خسائر في المعدّات والأرواح في «المدينة» دليل على أنّ «المدينة» يتوفّر فيها من الحماية ما يهوّن الخطب فيها إذا حلّ وقد حصر الكاتب وسائل الحماية في المساجد الجامعة كما مرّ. فالمساجد الجامعة معاقل إيمان وملاجىء أمان أيضا. وإذا كان التلف لحق خلقا كثيرا من السفار غير المعتصمين بالمساجد القائمين للصلاة فلا لأنهم على غير إيمان وانما لأنهم في غير أمان.

وكان لا بدّ للنص من خسائر وضحايا بسبب النزعة الواقعية الغالبة عليه ولا سيّما أنّ العارض (العاصفة) كان فيه شاهدا على بليّة لاقضاء بنهاية الدنيا وما كان يجوز له أن يكون شاهدا على النهاية لأنّ نهاية الدنيا لا يمكن أن يكون فيها الانسان لا شاهدا ولا مشهودا.

توظيف السجع :

إنّ كتابة السجع على نمط كتابة النثر لا تعكس فيه خصوصيّة ولا مزيّة ذلك أن السّجع كلام موقّع يقتضي من القارىء انشادا مناسبا والانشاد تسهّله كتابة الكلام على نمط يلائم وحداته الايقاعيّة وعلامات البداية والنهاية فيه ولذلك عمدنا الى إعادة كتابة نصّ السيوطي طبق ما يقتضيه نوعه والقواعد التي نعتقد أنّها تنتظمه.

حساب المقاطع

عناصر النص	جملة المقاطع	ق	ط غ	ط ق (1)
1) 1 ــ أتى عارض في ليلة الجمعة	12	6	4	2
2 ــ التاسعة من جمادى الآخره	12	4	4	4
2) 3 ــ وكانت فيه ظلمات متكاثفةْ	14	7	3	4
4 ــ وبروق خاطفة ورياح عاصفةْ	15	7	4	4
3) 5 ــ فقويت أهويتها	9	6	2	1
6 ــ واشتدّ هبوبها	7	3	2	2

(1) ق = قصير.
ط.غ. = طويل منغلق.
ط.ف. = طويل منفتح.

4) 7 ــ فتدافعت لها أعنّة مطلقاتْ	I نشوب	14	7	4	3
8 ــ وارتفعت لها صواعق مصعقاتْ	العاصفة	13	7	3	3
5) 9 ــ فرجفت لها الجدران واصطففتْ		13	7	5	1
10 ــ وتلاقت على بعدها واعتنقتْ		13	6	4	3
6) 11 ــ وثار بين السماء والأرض عجاجْ		13	6	4	3
12 ــ فقيل لعلّ هذه على هذه أُطبقتْ		17	11	3	3
3) 13 ــ وتحسب أنّ جهنّم قد سال منها وادْ		6	8	5	3
14 ــ وعدا منها عادْ		6	2	1	3
8) 15 ــ وزاد عصف الرّياحْ		7	3	2	2
16 ــ إلى أن انطفأت مصابيح النجومْ		13	6	3	4
9) 17 ــ ومُزّق أديم السّماءْ		9	5	2	2
18 ــ ومحي ما فوقه من الرّقومْ		12	8	2	2
10) 19 ــ لا عاصم من الخطف للأبصارْ		11	4	4	3
20 ــ ولا ملجأ من الخطب إلاّ معاقل الاستغفارْ		18	8	6	4

* * * *

11) 21 ــ وفرّ الناس نساء ورجالاً	12	5	3	4
22 ــ ونفروا من دورهم خفافا وثقالاً	15	7	3	7

12) 23 ـ لا يستطيعون حيلَةْ		8	2	2	4
24 ـ ولا يهتدون سبيلاً	II هلع	9	4	1	4
13) 25 ـ فاعتصموا بالمساجد الجامعةْ	الناس في	12	5	4	3
26 ـ وأذعنوا للنازلة بأعناق خاضعةْ	العاصفة	16	7	5	4
14) 27 ـ ووجوه عانيةْ		7	3	2	2
28 ـ ونفوس عن الأهل والمال ساليةْ		14	6	5	3
15) 29 ـ ينظرون من طرف خفِيّ		9	3	5	1
30 ـ ويتوقّعون أيّ خطب جلِيّ		13	7	5	1
16) 31 ـ قد انقطعت من الحياة علقُهمْ		14	9	4	1
32 ـ وعميت عن النجاه طرقُهمْ		13	9	3	1
17) 33 ـ ووقعت الفكرة فيما هم عليه قادمُونْ		17	9	4	4
34 ـ وقاموا إلى صلاتهم وودّوا أن لو كانوا من الذين هم عليها دائمُونْ		28	11	7	10

* * * *

18) 35 ـ الى أن أذن الله في الركُودْ		11	5	3	3
36 ـ وأسعف الهاجدين بالهُجُودْ		11	5	3	3
19) 37 ـ وأصبح كلّ يسلّم على رفيقِهْ	III سكون	15	8	5	2
38 ـ ويهنّئه بسلامة طريقِهْ	العاصفة	14	10	2	2

1	6	7	14		20) 39 ــ ويرى أنّه قد بعد النفخةْ
1	6	5	12		40 ــ وأفاق بعد الصيحة والصرخةْ
1	7	4	12		21) 41 ــ وأن الله قد ردّ له الكرّةْ
					42 ــ وأدّبه بعد أن كاد يأخذه على غرّةْ
2	6	10	18		

* * * *

1	2	4	7		43 ــ ووردت الأخبارْ
					44 ــ بأن كُسرت المراكب في البحارْ
2	3	8	13		
2	3	2	7	IV الخسائر	45 ــ والأشجارُ في القفارْ
2	5	6	13	والضحايا	46 ــ وأتلف خلق كثير من السفارْ
1	8	4	13		47 ــ ومنهم من فرّ فلم ينفعه الفرارْ

هذا النصّ من السجع أو من النثر المسجوع اذن وحدته الكلامية الفقرة المسجوعة لا الجملة النحوية وإن كانت الفقرة فيه تكوّن جملة مفيدة عادة مستقلّة عمّا قبلها وما بعدها أو هي قابلة للاستقلال إلّا في حالات قليلة. والسجع حاضر في النصّ من أوّل فقرة الى آخر فقرة فيه لكنّ حروف السجع كانت متنوّعة فيه ونظام السجع كان غير رتيب. أمّا وحدات الكلام فيه فكانت تخضع في الجملة للازدواج حتّى في الحالات التي تغيّر فيها نظام السجع. ذلك أنّ الفقر انتظمت اثنتين اثنتين إلّا في حالات كانت فيها مزدوجة وداخلة في الوقت ذاته في نظام أوسع رباعيّ أو خماسيّ.

1) الازدواج مع التربيع :

ــ الحالة الأولى :

9 ــ فرجفت لها الجدران واصطفقتْ أ
10 ــ وتلاقت على بعدها واعتنقتْ أ

11 ــ وثار بين السماء والأرض عجاجْ ب
12 ــ فقيل لعلّ هذه على هذه أطبقتْ أ

ــ الحالة الثانية

15 ــ وزاد عصف الرياحْ أ
16 ــ إلى أن انطفأت مصابيح النجومْ ب

17 ــ ومُزّق أديم السّماءْ ج
18 ــ ومُحي ما فوقه من الرّقوم ب

2) الازدواج مع التخميس :

43 ــ ووردت الأخبار أ
44 ــ بأن كسرت المراكب في
البحارْ أ
45 ــ والأشجار في القفارْ أ
46 ــ وأتلف خلق كثير من السفارْ أ
47 ــ ومنهم من فرّ فلم ينفعه الفرارْ أ

وقد قام النصّ على 47 فقرة تتجمّع في 21 زوجا وخماسيّة واحدة (= خمس فقر موحّدة القافيه) ختمت النصّ. وجملة مقاطع النصّ 591 فيكون المعدّل المقطعيّ في الفقرة 12،57 ممّا يدلّ على أن الوحدة

الكلامية في هذا النص متناسبة مع وحدة التنفّس العاديّة[1] وأنّ المتلفّظ بالفقر فيه لا يهدده فتور ولا تهدّج في الصوت.

وتتوزّع جملة مقاطع النصّ الـ591 كالتالي : 286 مقطع قصير و305 مقطع طويل منها 179 مقطع طويل منغلق و126 مقطع طويل منفتح. وهذا يعني أنّ نسبة المقاطع الطويلة المنغلقة من المقاطع الطويلة المنفتحة أرفع ممّا تكون عليه مثل هذه النسبة في نصوص النثر العادي وذلك دليل على أنّ الكلام في هذا النص موقّع الا أنّ إيقاعه صلب شديد لا ليّن مرن وفي الجملة هو بعيد عن الغنائية[2].

وممّا هو جدير بالملاحظة أنّ هذه النزعة أغلب على العنصرين الأخيرين من النصّ إذ كانت المقاطع الطويلة المنفتحة فيهما أقلّ من نصف المقاطع الطويلة المنغلقة :

	المقاطع الطويلة المنفتحة	المقاطع الطويلة المنغلقة
العنصر 3	15	38
العنصر 4	8	21

وهذا يتناسب مع تغيّر طبيعة الموضوع اذ انتقل الكاتب في هذين القسمين الى الحديث عن سكون العاصفة والخسائر التي تركتها في المعدّات والأرواح، محقّقا في آثار العاصفة مقيّما لنتائجها متحرّرا من انفعاله، للأزمة، بعدما كان في العنصرين الأول والثاني منزعجا بالعاصفة متأثّرا بشدّتها.

أما أزواج الفقر فيغلب عليها التساوي في المدى[3]، إلّا في كلّ زوجين

(1) انظر بحثنا : مدخل إلى تحليل «المقامات اللزومية» لاسرقسطي...، حوليات الجامعة التونسية السنة 1988 العدد 28 ص ص 135 — 139.

(2) المرجع نفسه، ص ص 141 — 142.

(3) اعتبرنا الزوجين المتفاوتين بمقطع أو مقطعين في حكم المتساويين.

يختمان عناصر النص الثلاثة الأولى[1] حيث كانت الفقرة الختامية أطول من سابقتها بكثير دائما وأبدا وهي قوله :

حساب المقاطع

19 ــ لا عاصمَ من الخطف للأبصارْ 11
20 ــ ولا ملجأ من الخطب إلّا معاقل
الاستغفارْ. 18

* * * *

33 ــ ووقعت الفكرة فيما هم عليه قادمُونْ 17
34 ــ وقاموا الى صلاتهم وودّوا أن لو كانوا
من الذين هم عليها دائمُونْ 28

* * * *

41 ــ وأنّ الله قد ردّ له الكرّهْ 12
42 ــ وأدّبه بعد أن كاد يأخذه على غرّهْ 18

فالفقر 20 و34 و42 أطول الوحدات في النص، وكلّ فقرة منها ملحة الختام في سياقها وهذا يعكس اتجاها واضحا عند الكاتب الى الاسهاب في ملح الختام لحسن قفل الكلام بما فيه من اشباع للمعنى وكذلك بما فيه من ذكر لله ورجوع اليه.

فقد ختم وصفه لنشوب العاصفة بتعيينه الملجأ الوحيد الذي احتمى

(1) لا يدخل العنصر الرابع من النص في الحساب لأنه يتكوّن من خماسيّة لا ازدواج فيها.

به الناس منها وهو «معاقل الاستغفار» وهي المساجد الجامعة وختم وصفه لهلع الناس من جرّائها بالاشارة الى قيامهم للصلاة «وقاموا الى صلاتهم» وأنهى حديثه عن سكون العاصفة بالتنصيص على الحكمة الالاهية من تقديرها «أدّبه (ربّه)».

أما حالات التفاوت الأخرى في المدى بين الزوجين الواردة في غير موضع معيّن من النصّ فيه ــ فضلا عن قلّتها ــ فإنّ مرجع التفاوت فيها الى عبارات كان الكاتب يضيفها في حشو الفقرة الثانية ليستقيم له التركيب المختار أو المعنى الجزئي المراد وليحقّق شيئا من التنويع في الكلام ليخرجه من الرتابة ويقوّي به الايقاع. وقد كان ذلك في الأزواج التالية :

حساب المقاطع

6	11 ــ وثار بين السماء والأرض عجاجْ	13
	12 ــ فقيل لعلّ هذه (**على هذه**) أطبقت	17
11	21 ــ وفرّ الناس نساء ورجالاً	12
	22 ــ ونفروا من (**دورهم**) خفافا وثقالاً	15
13	25 ــ فاعتصموا بالمساجد الجامعةْ	12
	26 ـوأذعنوا (**للنازلة**) بأعناق خاضعةْ	16
14	27 ــ ووجوه عانيةْ	7
	28 ــ ونفوس (**عن الأهل والمال**) ساليةْ	14
15	29 ــ ينظرون من طرف خفي	9
	30 ــ ويتوقّعون (**أيّ خطب**) جليّ	13

علما بأن الكاتب كان بإمكانه في كلّ حالة تغيير التركيب أو المعنى واخراج الفقر متساوية غير متفاوتة، لكنّ حرصه على التنويع وحصره الزيادة في الفقرة الثانية دون الأولى من ظواهر تنشيطه الايقاع ونزعات اسهابه في ملح الختام لأنّ سبب الطول في الفقر الثواني من الأزواج الختامية التي أشرنا اليها مرجعه أيضا إلى مثل هذه العبارات المقحمة في الظاهر بداعي التركيب أو داعي المعنى.

وقد اتفق للكاتب أن ساق عبارة مشتركة تصدّرت الزوج حيث يساق مثلها في عموم السجع لكنّ ذلك انحصر في مثال واحد جاءت فيه العبارة العامل المشترك ــ على حدّ تعبير الرياضيّين ــ بين الفقرتين، هو قوله :

7 13 ــ (وتحسب أنّ جهنّم) قد سال منها واد 10
14 ــ وعدا منها عاد 6

ولولا أنّ الازدواج أغلب على بنية النصّ لجاز لنا توزيع ما اعتبرناه من موادّ الكلام مكوّنا لفقرتين في قوله :

2 3 ــ وكانت فيه ظلمات متكاثفةْ 14
4 ــ وبروق خاطفة ورياح عاصفةْ 14

توزيعا آخر يفضي الى ثلاث فقر ذات عامل مشترك يتصدّرها كالتالي :

3 ــ (وكانت فيه) ظلمات متكاثفةْ
4 ــ وبروق خاطفةْ
5 ــ ورياح عاصفةْ

وهذا توزيع يبرّره الاشتراك بين الفقر في القافية الموحّدة و منوال التركيب والموازنة بين الكلمات :

	ظلمات	متكاثفة
	وبروق	خاطفة
	ورياح	عاصفة
الموازنة :		
	فَعِلات	متفاعلة
		فاعله
		فاعلة
المنوال		

نعت + منعوت

يضاف الى التساوي أو التقارب في المدى بين الفقرتين المزدوجتين والى اشتراكهما في القافية ممّا يدعم وحدة كلّ فقرة من الفقرتين، النزعة الى التقارب بينهما في سائر مظاهر المبنى والمعنى أيضا ولا سيّما في مستوى المقطع، آخر كلمة في الفقرة.

فمقاطع الفقر خضعت في كلّ زوج للموازنة أكثرها اذ ورد كلّ مقطعين على صيغة مشتركة مع اتفاق بينهما أيضا في الحركات إلاّ قليلا كما يتجلّى في المقاطع التالية :

	29 ـــ خفيّ
	30 ـــ جليّ
7 ـــ مطلقات	31 ـــ علقهم
8 ـــ مصعقات	32 ـــ طرقهم
9 ـــ اصطفقت	35 ـــ ركود
10 ـــ اعتنقت	36 ـــ هجود

13 ـــ واد	37 ـــ رفيقه
14 ـــ عاد	38 ـــ طريقه
16 ـــ النجوم	39 ـــ النفخة
17 ـــ الرقوم	40 ـــ الصرخة
21 ـــ رجالا	41 ـــ كرّه
22 ـــ ثقالا	42 ـــ غرّه
25 ـــ جامعة	44 ـــ بحار
26 ـــ خاضعة	45 ـــ قفار
27 ـــ عانية	46 ـــ سفار
28 ـــ ساليه	47 ـــ فرار

وقد كانت الموازنة تشمل أكثر من عنصر في الفقرة مثل ما في قوله حيث كانت الموازنة في عدد المقاطع :

5	9 ـــ فرجفت	لها الجدران	واصطفقت
	10 ـــ وتلاقت	على بعدها	واعتنقت
	4	5	4 = 13 مقطعا

ممّا يدلّ على أنّ الموازنة في النصّ مقوّم فني شامل لا محسّن لفظي عرضي بدليل تغلغلها في صلب موادّ التصويت والتركيب النحوي. تجلّى تفاعلها مع المادّة الصوتية في نماذج الجناس التي استعملت في :

7	13 ـــ واد	41 كرّه
	14 ـــ عاد	42 ـــ غرّه

10   19 ــ الخطف   45 ــ قفار
20 ــ الخطب   46 ــ سفار   (من الخماسيّ)

فكان تقارب في الأصوات يحيل على تقارب في المعاني الجزئية ومختلف الظواهر المتفاعلة تدلّ على تقارب في المعنى بين الفقرة وأختها ممّا يؤكّد الازدواج بينهما ويوسّع مداه ويجيز طرح السؤال التالي : إلى أي مدى لا تمثل الفقرة الثانية من كلّ زوج بديلا عن الفقرة الأولى في مستوى الأصوات والمعنى معا ؟

والجواب هو أنّ ظاهرة الترديد المتأكّدة في هذا السياق لا تقود الى التكرار المجرّد والمانع من ذلك هو النزعة الى التقارب بين الوحدتين فالى المبنى والمعنى معا اذ لو كانت المباني مختلفة والمعاني مؤتلفة لحصل من الاتّفاق بين الفقرتين ما يمكن معه أن تعتبر الفقرة الثانية مجرّد ترجمة للأولى. ففي تقريب الكاتب في هذا النصّ وكذلك الشاعر في قصيدته والناثر عامة في نثره الفني بين المباني والمعاني اتجاه واضح الى الحرص منه الى ابراز الفرق وبيان الركن الذي ينبغي أن ينحصر فيه الضوء لتبيّن المقاصد واستخراج ثمرة الإبداع.

والمتأمّل في نص السيوطي يتبيّن أن وظيفة الفقرة الثانية من كلّ زوج تختلف عن وظيفة الفقرة الأولى دائما. فلئن كانت الفقرة الثانية تقارب الأولى في مداها وتطابقها في سجعتها كما تقاربها في بعض معانيها أو تكملها تكميلا أو تدققها تدقيقا أو تكثفها تكثيفا فإنها قادرة أن تقوم بذاتها دون الفقرة الأولى وتؤدي وظيفتها فيمكن أن تستقلّ عنها هي ومثيلاتها لتكوّن نصا خاصا كما يمكن أن تستقلّ الفقر الأوائل بذواتها أيضا لتكوّن نصا آخر لكنهما نصّان يتشابهان في البنية ويختلفان في الوظيفة اذ الترديد الحاصل بين النصين وان كان شبيها بترديد الأصوات في الموسيقى المصاحبة التي تعزف اللحن بأصوات الآلات بعد أن يكون سمع بأصوات الكلمات، فإنه ترديد بكلمات أخر تدلّ على المعاني

بوجوه أخر على ما نبيّنه في الأمثلة التالية :

(1) التعبير عن المعنى تعبيرا خاصّا مرّة وتعبيرا عاما مرّة أخرى :

الخاص : 19 لا عاصم من الخطف للأبصار

العامّ : 20 ولا ملجأ من الخطب الا معاقل الاستغفار

ذلك أنّ الملجأ يعصم من خطف الأبصار ومن غيره وكذلك الخطب يشمل خطب الأبصار وغيره.

الخاص : 16 الى أن انطفأت مصابيح النجوم

العامّ : 18 ومُحي ما فوقه (أديم السماء) من الرقوم

فالصورة العامة في الفقرة الثانية تتسع لمعنى الصورة الخاصة في الفقرة الأولى ولغيره أيضا.

(2) التعبير عن المعنى بلفظ شائع فبآخر غير شائع :

لفظ غير شائع : 5 فقويت أهويتها (الرياح)

عبارة شائعة مبتذلة : 6 واشتدّ هبوبها

(3) التعبير عن المعنى بصورة بعيدة المأخذ فبأخرى أقرب منها مأخذا :

ـ صورة بعيدة المأخذ : 7 فتدافعت لها أعنّة مطلقات

ـ صورة أقرب مأخذا : 8 وارتفعت لها صواعق مصعقات

ـ صورة قريبة المآخذ : 13 قد سال منها واد

صورة بعيدة المأخذ : 14 وعدا منها عاد

(4) التعبير عن المعنى تعبيرا مبتذلا فتعبيرا طريفا :

التعبير المبتذل : 37 وأصبح كلّ يسلّم على رفيقه

التعبير الطريف : 38 ويهنّئه بسلامة طريقه

وفيما يلي النصان اللذان يمكن أن نولّدهما من نص السيوطي مقتصرين على العنصر الأول منه :

نصّ الفقر الأوائل	نص الفقر الثواني
أتى عارض في ليلة الجمعة	التاسعة من جمادى الآخرة
وكانت فيه ظلمات متكاثفة	بروق خاطفة ورياح عاصفة
فقويت أهويتها (= الرياح)	اشتدّ هبوبها
فتدافعت لها أعنّة مطلقات	وارتفعت لها صواعق مصعقات
ورجفت لها الجدران واصطفقت	وتلاقت (الجدران) على بعدها واعتنقت
وثار بين السماء والأرض عجاج	قيل لعلّ هذه (السماء) على هذه (الأرض) أطبقت
وتحسب أن جهنم قد سال منها واد	(وتحسب أن جهنم)عدا منها عاد
وزاد عصف الرياح	إلى أن انطفأت مصابيح النجوم
ومزّق أديم السماء	ومُحي ما فوقه (أديم السماء) من الرّقوم
فلا عاصم من الخطف للأبصار (إلّا معاقل الاستغفار)	فلا ملجأ من الخطب إلّا معاقل الاستغفار

فللنصّ الأصلي صورتان متضافرتان تكوّن كلّ منهما نصّا فرعيّا قابلا ليستقلّ بذاته لكنّ النصين متكاملان الغاية منهما التأكيد في باب المعرفة والتثبيت في سجل الذاكرة مع التغنّي بمعاني الموضوع وتحقيق المصاحبة بين النصين في مستوى الايقاعات والدلالات أيضا، كالمصاحبة التي تكون للكلام الملحّن بالأنغام المعزوفة بالآلات. لكنّ الهدف الأسمى من الازدواج النصّي في مشهد العاصفة هذا علاوة على ما ذكرنا تقديم صورة واضحة عن واقعة حاصلة وفي ذات الوقت رسم لوحة جميلة لعامل طبيعيّ ذي ايحاءات بليغة بما وراء الطبيعة وبما هو خارق للعادة وبما له صلة بوجود الانسان على الدنيا ومصيره وبحالته البشرية لذلك كانت النقلة من نص لآخر نقلة من الخاص الى العام من الطريف الى المبتذل من الشائع الى غير الشائع ممّا هو قريب المأخذ الى ما هو أبعد مأخذا... تارة يكون الوضوح في النص الأول والغموض في الثاني وطورا يحدث العكس على أن الثابت في الحالتين على

كل حال هو الحرص من صاحب المقال على ألّا تختلّ المعادلة في أي جانب من جوانبها وبذلك يوفق الى جعل الازدواج في خدمة هذا الغرض المزدوج...

وقد كان السجع في هذا النص في الجملة على صلة بالتلفّظ : فاذا النص معدّ للقراءة وللحفظ والاستظهار أيضا، وهو معدّ للإخبار وللاعتبار كذلك، بقدر إعداده للتوثيق التاريخيّ وللتأثير النفسيّ والتصوير الجماليّ.

أمّا الازدواج فيه في مستويات التركيب والمنوال والمعنى والصيغة واللفظة والنصّ... جميعها ظواهر لها فيما يبدو حكم الكلام المعاد المكرور غير أنها تتضمّن فيما يعاد منها من دقائق المعنى المضاف ورقائق اللفظ المزادة ما يتجاوز دوره حدود التعليم والتثبيت والتكميل ليبلغ مستوى السيطرة على الموضوع في جميع جوانبه وفي ادخال معانيه في حوزة القارىء بل في ادخال القارىء في عناصره واعتباره طرفا فيه ذلك هو معنى قولنا إن أساس هذا النوع من الكتابة : التنصيص مع التحسيس.

جمـال الكـلام
والكـلام على الجمـال
وصف الحِيرَة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني

تتمثل العمليّة الأدبية في تحويل الموضوع ــ مهما كانت قيمته في حدّ ذاته، ومهما اختلفت المواقف في قبوله أو رفضه وفي مدحه أو ذمّه ــ إلى كلمة جميلة. إنها خروج بالموضوع من سَنَن تقويمي خاص يعتمد في تقدير قيمته قبل أن يكون نصا أو بصرف النظر عن صورته النصية عندما يصبح نصًّا، إلى سَنَن تقويمي عام ينظر إليه منه على أنه نص لا يُقَوَّم بالوثائق والشهادات، والحجج، وإنما بخصائص الأسلوب التي تكشف أدبيته، وبالمعاني التي «تبرمجها» الكلمات فيه لا بالمعاني التي يثبتها التوثيق والتحقيق.

وإذا كانت أدبية الأدب تكمن في جمال الكلام فإن جمال الكلام يكون في الكلام على الجمال كما يكون في الكلام على القبح سواء، فاختلاف الموضوعات، وتنوع المواقف منها، لا صلة لهما بمستوى الكلام، لكن المشكل يحتد إذا كان الناظر في النص أمام كلام جميل يتعلق بمرجع يزعم صاحب النص أنه جميل في حد ذاته بصرف النظر عن مستوى النص الذي تشكل فيه، إذ ليس أمام الدارس في هذا المشكل إلا إحدى طريقين : فإما أن يسلّم بجمال المرجع تسليمًا، وإما أن يقف منه موقفًا نقديًّا، وذلك إذا كان قد خبره خِبرة صاحب النص وحدد لنفسه منه موقفًا أو توفرت لديه من الوثائق والحجج ما يستطيع به أن يحقق فيه ويتثبت من زعم مدعي الجمال فيه، ولذلك تبقى قيمة النص الإخبارية القائمة على قيمة المرجع الجمالية وغير الجمالية رهينة ما قد يتوفر خارج النص المدروس من وسائل التحقيق فيها، أما قيمة النص الجمالية فإنها تثبت أو تنتفي بالنص ذاته لأن مرجع جمال الكلام يستوي في النص لا خارجه، ولأن العملية الأدبية تحويل لا حكاية، وإلا كان وراء كل كلام جميل مرجع جميل، وهذا محال.

فهذا المشكل يحتد بالنسبة إلى عالم التوثيق، أما دارس الأسلوب في النص الأدبي فليس في الزاوية التي ينظر منها إلى النص ــ وهي المباشرة الأسلوبية ــ من الشروط ما يضطره إلى أن يكون له موقف من المرجع سواء بالتسليم أو النقد، ولكن عمله لا يجري إلا محفوفًا بخطر التباس قيمة المرجع بقيمة النص، ولذلك يتحتم عليه منهجيًا أن يحذر الخلط.

ولكن إذا صح أن لا تفاعل بين المعاني المدلول عليها والكلمات الدالة هل لا يصحب تحويل المعنيات إلى كلمات تغيير في أي مستوى من المستويات ؟

إن تغييرًا مًا لا بد أن يحصل حتى يكون للعملية الأدبية معنى، واعتقادنا أن هناك تغييرًا يحصل في مستوى طرف التقبل، أي في مستوى الموقف من المرجع، فيصبح المتقبل ذا موقف معيّن من المرجع اذا استجاد نصه الجميل ولم يكن له سابق إلمام به أو يصبح على موقف جديد أو أكثر وضوحًا، والتزامًا إذا كانت له تجربة سابقة معه ومواقف ثابتة، فجمال الكلام في هذه الحالة يفعل في نفسه فعل الشعر بل فعل السحر، فيخيّل له أن المرجع تغيرت ذاته بموجب خروجه في نص جميل بينما يكون جمال الكلام غيّر ما بنفسه هو ووطّن نفسه في النص.

والذي يشهد به ظاهر النص الأدبي أن الواقع يتحول فيه إلى كلمة جميلة. لكن الذي في حقيقة العملية الأدبية أن الكلمة الجميلة بعد ذلك تتحول بمقتضى حظوتها بالقبول من المتلقي إلى نظرة سامية للحياة توهم بأن جمال الكلام زاد المرجع «الجميل» جمالا و«القبيح» قبحًا.

وفي هذا الإطار وحده يجوز لنا الحديث عن جدلية بين القيمة الجمالية والقيمة الوثائقية في النص الأدبي، ويتضح أيضا أن وثائقية المرجع مسألة ثانوية في النص الأدبي، وأن النص الأدبي ــ في أحسن تقدير ــ يتساوى والنص الوثائقي في مدى صلاحية وصف الواقع، وأنه لا يعرب عنه بأضعف ولا بأقوى مما تعرب عنه النصوص الوثائقية البحت، أما قيمة النص الأدبي الجمالية فقيمة فيه لا في غيره وإذا ما

انسحبت على غيره ففي مستوى التلقي كما بيّنا[1].

وقد اخترنا لتحليل خصائص هذه الجدلية في قصة من قصص العرب، اقتطفناها من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني[2] وهي قصة مرجع جميل بنص جميل، جاء فيها ما يلي :

«كان بعض ولاة الكوفة يذمّ الحيرة في أيام بني أمية، فقال له رجل من أهلها ــ وكان عاقلا ظريفا ــ أتعيب بلدة بها يُضرب المثل في الجاهلية والإسلام ؟! قال : وبماذا تُمدح ؟ قال : بصحة هوائها، وطيب مائها، ونزهة ظاهرها، تصلح للخُفّ والظّلف، سهلٌ وجبل، وبادية وبستان، وبر وبحر، محل الملوك ومزارهم، ومسكنهم ومثواهم، وقد قدمتها ــ أصلحك الله ــ مُخِفًّا فرجعت مُثقلا، ووردتها مُقلاً فأصارتك مكثرًا. قال : فكيف نعرف ما وصفتها به من الفضل ؟ قال : بأن تصير إلّي ثم أُدع ما شئت من لذات العيش، فوالله لا أجوز بك الحيرة فيه. قال : فاصنع لنا صنيعًا، واخرج من قولك. قال : أفعلُ.

فصنع لهم طعامًا، وأطعمهم من خبزها وسمكها وما صيد من وحشها : من ظباءٍ ونعام وأرانب وحباري، وسقاهم ماءها في قلالها، وخمرها في آنيتها، وأجلسهم على رقمها وكان يُتخذ بها من الفرش أشياء ظريفة ولم يستخدم لهم حُرا ولا عبدًا إلا من مولّديها ومولّداتها، من خدم ووصائف ووصفاء كأنهم اللؤلؤ، لغتهم لغة أهلها، ثم غناهم حُنين وأصحابه في شعر عَدِيّ بن زيد شاعرهم وأعشى همْدَان لم يتجاوزهما، وحيّاهم برياحينها، ونقلّهم على شرابها ــ وقد شربوا ــ بفواكهها، ثم

(1) انظر ايضا بحثنا مسألة جدلية القيمة الجمالية والقيمة الوثائقية في النص الأدبي في كتابنا **بحوث في النص الأدبي**، فصل «عامل الزمن وقيم الكتابة، ط، الدار العربية للكتاب، تونس 1988 ص 79 ــ 92.

(2) ط. بيروت 1986، ج.II. ص 344 ــ 345.

قال له : هل رأيتني استعنت على شيء مما رأيتَ وأكلت وشربت وافترشت وشممت وسمعت بغير ما في الحيرة ؟ قال : لا والله، ولقد أحسنت صفة بلدك، ونصرته فأحسنت نصرته والخروج مما تضمنته، فبارك الله لكم في بلدكم».

البنيــة :

يتفرع النص إلى أربعة عناصر غير متساوية في المدى ولا متكافئة في الوظيفة.

1 ــ إطار الحكاية ومشكلها ويمثله قوله : «كان بعض ولاة الكوفة يذم الحيرة في أيام بني أميّة»، وموضوعه : ذمّ بلد لغير سبب ظاهر.

2 ــ وحجج الحديث، من قوله : «فقال له رجل» إلى قوله : «أَفْعَلُ»، وفيه محاولة للإقناع بالقول.

3 ــ وأدلة الأحداث، من قوله : «فصنع لهم طعامًا»، إلى قوله : «بفواكهها»، وفيه محاولة للتأكيد بالفعل.

4 ــ وعبرة الختام، من قوله : «فقال له : هل رأيتني...» إلى آخر النص، وفيه إقرار الخصم بخلاف ما كان يعتقد.

ويمكن إرجاع هذه العناصر الأربعة إلى قسمين كبيرين فحسب، يتركب كل منهما من عنصرين لا يكافيء أحدهما الآخر (يشمل القسم الأول العنصرين الأول والثاني، ويشمل القسم الثاني العنصرين الثالث والرابع) ولكنهما ــ مجتمعين ــ يكونان شقين متناظرين يضمهما محور واحد في النص.

والذي يثبت صلاحية كل من الاختيارين المذكورين في تحسس بنية النص أن النص جاء مزدوج التركيب في المستويين الأفقي والعمودي، فلئن كان ظاهره قسمين كبيرين هما قسم الإقناع بالقول وقسم التأكيد

بالفعل، فحاصله أربعة وجوه نصّانية على عدّة العناصر الصغرى ولكنّها لا تخضع لحدود هذه العناصر في ترتيبها الوارد وإنما تخضع لحدود أخرى، تبين من ناحية ثانية أن النص :

في المستوى العمودي، مواقف وحقائق : مواقف مبينة في العنصرين الأول والرابع، وحقائق مثبتة في العنصرين الثاني والثالث.

— وفي المستوى الأفقي، أقوال وأفعال : أقوال يمثلها العنصران الأول والثاني، وأفعال يمثلها العنصران الثالث والرابع.

لكننا في النص لا نمر من المواقف في جانبها الإشكالي المبدئي (العنصر الأول) إلى جانبها التحديدي النهائي (العنصر الأخير) إلّا عبر الحقائق المثبتة بالقول والمؤكدة بالفعل (في العنصرين الثاني والثالث) ولذلك نعتبر أن ثنائية القول والفعل هي مركز الثقل في النص، هي مبدؤه وهي منتهاه، بمعنى أنها تمثل نواة الدلالة فيه، فأساس النص بيان ساحر (القول) وحجة دامغة (الفعل)، والدليل على أن ثنائي القول والفعل التقابلي يتحكم في النص مبنًى ومعنًى أن علامتيه سيقتا في وسط النص «واخرج من **قولك** قال : **أفْعَلُ**».

فكانت العلامتان بمثابة المُفصّلة التي تشد شقّي النص وتجسم محور دورانه، فكلمة القول علامة أولى تلخص الصورة التي طرحت بها القضية في الشق الأول وكلمة الفعل علامة ثانية تلخص الصورة التي ستطرح بها في الشق الثاني.

المرجع :

هذا النص من نوع الكتابات التي تحتد فيها جدلية القيمة الوثائقية والقيمة الجمالية لأنه رغم نزعته الأدبية لا يخلو من صبغة تاريخية جغرافية وربما ايديولوجية سياسية، إذ تتفاعل، فيه عناصر الواقع (الجغرافي)

والوقائع (التاريخية) والوقع (النفسي)[3] لمواجهة التوقّع (الايديولوجي السياسي)[4] وإثبات خلود عناصر الجمال في المدينة وتحديها لكل العوامل الظرفية التي تستمد منها مقومات وجودها بمقتضى تشكلها في نص أدبي جمالي.

فإذا حللنا العنصر الأول من النص وجدنا شبكة من القيم تتجاذبه على النحو التالي :

ــ قيمتان لفائدة الوالي الذّام تبرران زعمه وتقويان حجته : فالحيرة مدينة جاهلية قديمة والكوفة مدينة إسلامية مستحدثة، الحيرة في نزول (استفحل ضعفها فتدرجت نحو الاندثار منذ مطلع القرن الأول الهجري) والكوفة في صعود (أسست سنة 17 هـ) بحيث زحزحت الكوفة الحيرة عن عرشها وعوضتها في الأهمية وعجل ظهورها بسقوط الحيرة.

والحيرة ــ من ناحية أخرى ــ مدينة عربية إلا أنها كانت من أهم معاقل المسيحية في الجاهلية بينما الكوفة مدينة عربية إسلامية[5].

فالوالي الذام ينطلق من خلفية تدل على أن الذي يحطّ من الحيرة في نظره عاملان : سياسي أيديولوجي من ناحية وديني عقائدي من ناحية أخرى، ولم يصرح هو من ذلك في النص بشيء، ولكن النص دلّ على ذلك بأربع علامات تحيلنا على الوثائق التاريخية التى تؤكدها :

الحيرة : المدينة المقارنة.

الكوفة : المدينة المقارن بها.

الوالي : ذامّ.

بنو أمية : الدولة التى منها الوالي.

(3) لأن الرجل ــ وهو احد المتكلمين الفاعلين في النص ــ من أهل الحيرة، فهو طرف في الخطاب وفي نفس الوقت طرف في موضوع النص ذاته، مما يمهد لظهور النزعة الوطنية. وسنعود الى التحقيق في هذه المسألة في الابان.

(4) لأن الامير الذام ــ وهو المتكلم الفاعل الثاني في النص ــ رجل سياسة، ينتمي الى دولة معينة في زمن معين.

(5) فصلا «الحيرة» و«الكوفة» في دائرة المعارف الإسلامية، طج.

ـــ وثلاث قيم لفائدة الرجل المادح تدعمان موقفه :

قيمة تاريخية إنسانية تظهر في قوله : «بها يضرب المثل في الجاهلية والإسلام»، وقيمة جغرافية تتصل بموقع المدينة المتميز بطيب الهواء، وخصب الأرض، ومجاورة الفرات، وهاتان قيمتان «موضوعيتان» وعلى ثانيتهما خاصة سينبني تحليل النص، وقيمة وطنية نتبينها من عبارة النص «رجل من أهلها» فالحيرة وطن الرجل المادح.

وإذا بالرجل ينطلق في وصف الحيرة من قرع الحجة السياسية الأيديولوجية والحجة العقائدية الدينية ضمنيًّا بالحجة التاريخية الإنسانية ويركز مدحه لها على قيمتها الذاتية المتمثلة في طبيعتها الملائمة وأثرها في النفس وقد استدل عليه في النص بوقعها على الأجنبي عنها زيادة على أثرها في نفس من كان من أهلها.

وهذه القيم جميعها قيم للمدينة نفسها لا للنص بوجه خاص، وهي قيم ثبتت لها بالتاريخ قبل أن تثبت بهذا النص بوجه خاص وإن لم يكن مستبعدًا أن يكون المؤرخون اعتمدوا هذا النص من جملة ما اعتمدوه من وثائق للتأريخ للحيرة.

ولا يمكن أن نعتبر أن هذه القيم السياسية الأيديولوجية والدينية العقائدية والتاريخية الإنسانية والجغرافية الطبيعية والعاطفية الوطنية قيم لهذا النص بالذات إلا إذا ثبت أن نصنا هو الوثيقة الوحيدة التى جاءتنا بخبر عن الحيرة، وهذا غير ثابت في هذه الحالة، وحتى إذا ثبت من ذلك شيء فإن قيمة النص الوثائقية نسبية دائمًا وأبدًا لأنها تقوى أو تضعف بحسب توفر عناصر الدعم لها من وثائق أخرى أو انعدامها.

إذن فقيمة هذا النص الثابتة ليست في جانبه الوثائقي وإنما هي في طاقته الابداعية، ذلك أننا نتبين له قيمة أدبية جمالية تستمد بعض عناصرها من عناصر جمال المدينة في واقعها ولكنها ليست هي، ثم إن قيمة هذا النص الجمالية هي القيمة الوحيدة الخاصة به من جملة القيم التى ذكرناها

وليست مشتركة بين النص والمدينة المتحدث عنها كاشتراك سائر القيم بينهما[6].

ودارس الأسلوب إنما يهتم في دراسة النص الأدبي بالقيمة الخاصة به الثابتة فيه بصرف النظر عن قيمه المحتملة الأخرى، فالقيمة الثابتة هي التى تجعله نصا أدبيا بمعنى أنها الدليل على أدبيته، فما هي خصائص القيمة الثابتة في هذا النص والخاصة به ؟

الحديث : الحيرة مصدر استقطاب.

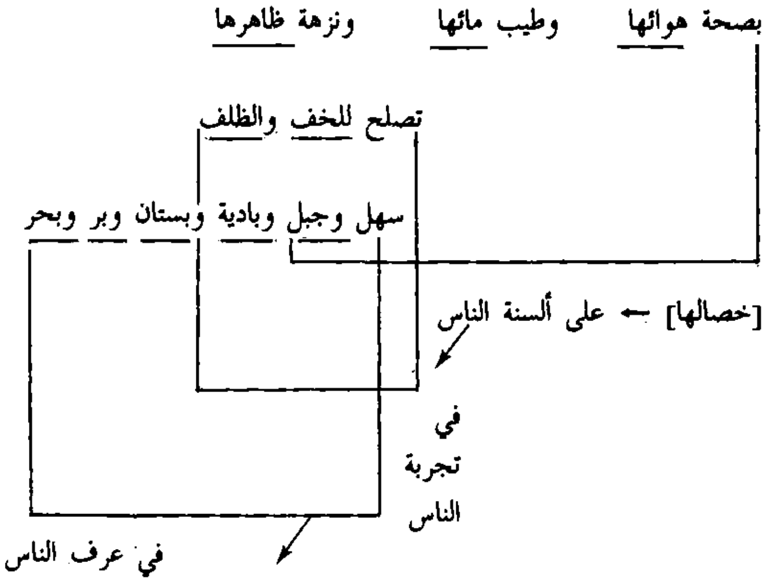
•

قام تدخل الرجل الحيري في العنصر الثاني من عناصر النص الأربعة على ألوان من الايقاع وأصناف من الحركة مخصوصة جعلت منه خطبة تمجيدية لها مرحلتان :

ـ مرحلة وصف المناخ والطبيعة وصفًا تمجيديًّا **مجردًا**، وتتضح خصائصه في إعادة كتابة فِقَره كالتالي :

(6) باستثناء ما يمكن اعتباره اشتراكا بين النص والمدينة في صفة البيان إلا أن البيان في النص قيمته أساسية وفي المدينة قيمته مضافة، فهو يضاف إلى محاسنها، لأن الرجل ذا البيان من أهلها.

[تُمدح الحيرة]



ـ ومرحلة وصف الخصب وطيب العيش بالحيرة وصفا تمجيديًّا جدليًّا.

محل الملوك ومزارهم / ومسكنهم ومثواهم

وقدمتها ـ أعزّك الله ـ مُخفًّا / فرجعت مثقلاً

ووردتها مُقِلاً / فأصارتك مُكثرًا

اعتراف أمثال الأمير الذّام اعترافا ضمنيا بصلاحيتها دنيا وآخرة. + سابق فضلها على الأمير الذام المنكر لهذا الفضل عليه

وقد عززت ذلك ضروب السجع الملتزمة والتوازن الذي حصل بتقطيع الكلام فقرًا متساوية حيث يتضح أن هذه الأساليب لم تكن في النص محسنات لفظية بل كانت مقومات فنية ومولدات دلالية.

فهذا الوصف للحيرة ينص على الإيجابيات لا لأنها تغلب سلبيات فيها بل لخلو المدينة من السلبيات كما يسمح النص بتبين ذلك من خلال مصادر الوصف المعتمدة، فليس في هذه المصادر غير معان تمدح الحيرة وتمجدها، فبعد معنى ضرب المثل الذي يستفاد من التاريخ والمجتمع «في الجاهلية والإسلام» يرد معنى الاجماع من الأجيال المتعاقبة على وفرة خصالها فيما نطقت به ألسنتهم «فالبناء للمجهول في : «تُمدح» إذا حوّل إلى المعلوم أعطى : يمدحها الناس، وفيما أثبتته تجربتهم «تصلح لـ...»، واستقر في عرفهم «سهل وجبل..» ومعنى الاعتراف الضمني من الأعيان الذين تعاقبوا عليها بصلاحيتها دنيا وآخرة «محل الملوك» حتى يتولد معنى عجز المنكر لجميلها عن أن يدلي بأية حجة على ضد ذلك.

وإذا بإنكار الأمير فضل الحيرة يصطبغ بمعنى الجحود، ووصف الرجل الحيري ينقلب تمجيدًا يكتسي في مرحلة أولى صبغة التمجيد المجرد لما في الحيرة من خصال ظاهرة ترجع إلى إحكام التركيب في عناصرها الطبيعية وتنوع مظاهرها الجمالية وتكامل أطرافها المتقابلة ومثالية مستواها «صحة هوائها / طيب مائها.. / تصلح للخفّ»، ويكتسي في مرحلة ثانية صبغة التمجيد الجدلي الذي أساسه المحاجّة وغايته الإفحام، كل ذلك في غنائية تنم على حسّ عميق بالجمال ووطنية صادقة لأنها مبررة لا متوهمة ولا مزعومة، بحيث تفاعلت عناصر الواقع الجغرافي والخبر التاريخي والأثر النفسي والخطاب الأدبي فخرجت بالنص من مجال الإخبار والتقرير إلى مجال الإيحاء والتصوير فكان خطبة بليغة تحولت فيها الحيرة من مدينة جميلة إلى كلمة جميلة.

ومن معاني الوصف التى ساهمت في الإشادة بمشهد المدينة في المرحلتين معًا معنى التنوع ومعنى الثراء وقد أداهما استعمال المفرد بدل

الجمع في مواد لغوية وافرة ومتقابلة في الدلالة «سهل وجبل، بادية وبستان.. برّ وبحر» بشكل يلفت النظر إلى أولوية النوع على العدد في التقدير وإلى حصول الانسجام في العناصر دون التفكيك.

والذي قوّى غنائية هذا الفصل من النص أن الرجل الحبري أتى بمعاني المدح مطّردة وحرص على تنويع صور ألفاظها وأشكال بناها كما عمد إلى تقديم الصفة على الموصوف في هذه الأشكال المتوالية «بصحة هوائها / وطيب مائها / ونزهة ظاهرها» لإبرازها زيادة على أنه أخضع التركيب للربط المعنوي في قوله «تصلح للخُفّ والظّلف»، «سهل وجبل.. محل الملوك ومزارهم..» فكان أسلوبه برقيا وتصويره خاطفًا إذ تركز على العناصر البارزة دون سواها فحصل انتقال سريع من أحدها إلى الآخر، وهذا منهج في الوصف كنائيّ إذ يرجع إلى التدليل على الكل بالجزء وعلى الكثير بالقليل وعلى الجار بجاره وعلى الشيء بما كان من لوازمه وهو منهج يحكم هذا الوصف في كامل النص وقد اعتمد أيضا في استعمال «الخُفّ» كناية عن الإنسان و«الظِّلف» كناية عن الحيوان.

فبلغ المادح بذلك هدفين : تعداد معاني المدح وتفصيلها لتبصرة الخصم وإقناعه، والتغني بها وتمجيدها لإبراز الفخر بالوطن والاعتداد به، هذا بعد أن تمكن بألوان الايقاع المذكورة سابقًا من أن يجعل الحيرة بلدة تتجاوز الواقع الذي هي عليه وتستوي في الخيال الذي يتغنى بصوره بحيث حوّلها من موضوع للكلام وغرض للشعر إلى مصدر للإلهام والإبداع الفني، أما ضروب الحركة التى أدتها أزواج المقابلة فخدمت فكرتي التكامل في النظام الذي كان للحيرة بين مختلف عناصرها المكونة والتآلف المفضى فيها إلى الانسجام وكل ذلك يجمعه معنى الاستقطاب، ومعناه أن هذه البلدة قطب السرور من حيث هي بلدة نافعة جميلة أو هي جنة الدنيا هي كل شيء وفيها كل شيء.

الأحـداث : الحيـرة مصـدر إشعـاع

وبانتقالنا من القسم الأول إلى القسم الثاني في النص ننتقل من حجج الحديث إلى أدلة الأحداث بمعنى أننا لا ننتقل من نوع من الكلام «هو القول» إلى نوع ثان «هو الفعل» فحسب، بل من مستوى فيه إلى مستوى آخر، أي من مستوى الوصف الحيّ إلى مستوى العمل على العموم ومن مستوى الإقناع إلى مستوى التأكيد على الخصوص، ولذلك شاعت ألوان الموسيقى وضروب الحركة الذهنية في القسم الأول بينما غلبت وجوه الترديد على القسم الثاني، وإذا كانت الأولى تخدم فكرة الاستقطاب كانت الثانية تخدم فكرة الإشعاع.

وقد كان الترديد في هذا القسم من نوعين : ترديدًا دَاليًا وقد ظهرت ملامحه منذ آخر القسم الأول :

وهذه أمثلته :

+ **فاصنع** لنا صنيعًا... **فصنع**

+ فصنع لهم **طعامًا وأطعمهم**

+ **لغتهم لغة** أهلها

+ نقلهم على **شرابها** وقد **شربوا**...

+ لقد **أحسنت** صفة **بلدك**، **ونصرته فأحسنت نُصرته** والخروج بها مما تضمَّنته

فبارك الله لكم في **بلدكم**

وأساس الترديد في هذه المقامات الانتقال من الفعل إلى المصدر عادة على غرار ما يتضح في الكتابة التالية :

صنع ← صنيعا

أطعم ← طعامًا

شرب ← شرابًا

نصر ← نصرة

↓ ↓

«الفعل» ← «المصدر»

فعقب الترجيع الصوتي تشريح في مستوى المعاني بيّن أن بين الفعل والمصدر تفاعلاً غايته تجسيم الأحداث الواقعة والخروج بها من الغموض والتعميم إلى الوضوح والدقة والتعيين.

ولقد ترددت الدوال في الأمثلة التالية :

1 ــ أحسنت ← فأحسنت

2 ــ بلدك ← بلدكم

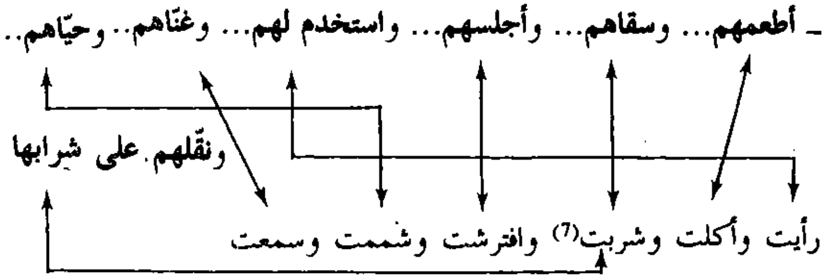
3 ــ لغتهم ← لغة أهلها

ولئن كان ذلك على غير وجه ترديد الأمثلة في المجموعة السابقة فإن الترديد المصحوب بمعاني التأكيد في المثال الأول وتدقيق الإضافة والنسبة في المثالين الثاني والثالث يؤدي هنا أيضًا معنى التجسيم، تجسيم ما ظهر بالقول «فوالله لا أجوز بك الحيرة فيه» بما ثبت بالفعل «كل ما حدث وذكر راجع إلى الحيرة».

ــ وترديدا مدلوليًا :

ولئن غلبت مظاهر الترديد المدلولي على القسم الثاني من النص فإنها شاعت منذ آخر القسم الأول أيضًا، وهذه جملة أمثلتها :

ــ قدمتها مخفًا فرجعت مثقلاً = ووردتها مقلا فأصارتك مُكثرًا
ــ صنع صنيعًا = أطعمهم طعامًا
ــ وحش = ضباء ونعام وأرانب وحباري
ــ مولّدوها ومولّداتها = خدم ووصائف ووصفاء



وعن الترديد المدلوليّ تولدت معاني الجمع بين التعميم والتخصيص «صنع، أطعم» والإجمال والتفصيل «وحش ــ ظباء ونعام وأرانب وحباري...» والامتثال والتبصرة «أكلت وشربت.. ــ أطعمهم وسقاهم»، وهي معان ذات نزعة دفاعية جدلية إذ غاية الرجل الحيري إصلاح خطأ الأمير الذام، وهي ذات نزعة هجومية تصحيحية في نفس الوقت إذ غاية الحيري القصوى إقناع خصمه.

وقد عزز نظام الإضافة والإضمار فكرة الإشعاع في هذا القسم من النص، وقد ارتبط هذا النظام باستخدام أفعال متميزة بخاصيتين : كونها مسندة جلها إلى المادح المتكلم وكونها تتعدى إلى مفعولين أو إلى مفعول مشفوع بجار ومجرور في مقام المفعول الثاني، بحيث كانت التراكيب التي وردت فيها منسوجة على منوال واحد رغم تنوع مظاهرها،

(7) لقوله «شربت» معنى شرب الماء ومعنى شرب الخمر في نفس الوقت، لأنه يرجع في النص إلى قوله «سقاهم» «الماء» من ناحية، وإلى قوله «نقلهم على شرابها» من ناحية أخرى.

وهذا شكل المنوال :

فعل + «فاعل مقدر» + مفعول 1 + مفعول 2 «جار + مضاف + مضاف إليه

عنصر قارّ	عنصر قارّ	عنصر قارّ
مقدّر	ضمير «هم»	ضمير «ها»
المادح	الأمير وجماعته	الحيرة

والنموذج التالي أبسط مظهر خرجت فيه التراكيب المعنية :

(سقاهمْ ماءَهَا)

فالمفعول الأول هو عادة ضمير يعود على الوالي وجماعته وأما المفعول الثاني أو الجار والمجرور ففيهما ذكر لمضاف ومضاف إليه، كان المضاف فيها أسماء تعود على أنواع الخدمات التى قدمها الحيري للوالي والجماعة والمضاف إليه ضميرًا متصلا يعود على الحيرة مصدر الثروة والخدمات وموضوع المدح.

من تأطير المكان إلى تحرير الزمان :

في الإشعاع انطلاق من مركز معيّن، وفي الاستقطاب عودة إلى المركز وتمثل الحيرة في هذه القصة المركز المعيّن لعمليتي الإشعاع والاستقطاب لمختلف المعانى والصفات التى مدحت بها، ولئن وظفت جملة من الأساليب في النص لتعيين المركز أو المحور أو المكان الذي تعلق به الحديث والأحداث فقد وظفت أساليب أخرى لإطلاق الزمان

ـــ إذا أمكن القول ـــ وعدم تعيينه فـ«التأطير» المكاني الذي مرّ بنا يقابله في النص تحرير زماني وفي ذلك ما يوحي بخلود عناصر الجمال المذكورة للحيرة خلودًا مميزا.

فقد غلبت الحركية على النص بقسميه الوصفي والوقائعي، وهمنا الآن أن نتبين طبيعتها بربطها بإمكانات التعبير عن الزمن فيه، إنها حركية حديث في القسم الأول وحركية أحداث في القسم الثاني، فقد بلغت جمل النص اثنتين وثلاثين جملة استئنافية ليس منها إلا أربع جمل اسمية : الجملة الإسمية الأولى هي الجملة الابتدائية التى تمثل العنصر الأول في النص والجمل الثلاث الأخرى ترد في العنصر الثاني بينما كانت جمل القسم الثاني من النص فعلية كلها، فحركية القسم الأول محدودة ولكنها متأكدة لأن الجمل الأسمية الأربع الملحوظة فيه قليلة العدد إذا قيست بعدد الجمل الفعلية ثم لأنها لا تخلو هي ذاتها من دلالة على الحركة إذ كانت الأولى منسوخة بكان «كان بعض ولاة الكوفة..» والرابعة منسوخة بصار «فأصارتك مكثرًا»، بينما كانت الجملتان الثانية «سهل وجبل.. والثالثة «... محل الملوك ومزارهم» قائمتين على أسلوب برقي مرجعه إلى ارتباط كل من الجملتين بما قبلهما ارتباطا معنويا وحذف المسند إليه في أولهما فتأهلت الجملتان هكذا للتعبير عن الوصف الخاطف الحي.

فالنص يقوم على الأحداث والتجارب في القسم الثاني وعلى شريط من الصور المتحركة، لا على لوحة طبيعية جامدة في الأول، مما يدل على أن الحيرة لم توصف في النصّ بمجرد ما فيها وإنما وصفت أيضًا بوظيفتها ودورها في إفادة الإنسان الذي يؤمها أو يقيم فيها وإمتاعه.

وإذا تأملنا لاحظنا أن للحركة في كل من قسمي النص اتجاها معينا بحسب دلالة الأفعال فيها على الزمن.

فالقسم الأول غلب فيه استعمال المضارع، ومن أفعاله المضارعة ما دل على معنى الاستمرار وذلك في «تعيب ـــ يُضرب ـــ تمدح ـــ

تصلح) وهذا مما يؤكد أن الوصف كان لحقائق حاصلة زمن التكلم وقبله وينتظر أن تتواصل بعده أيضًا، ومنها ما دل على معنى المستقبل في «نعرف ــ تصير ــ لا أجوز أفعل»، وهذا مما يؤكد أن الوصف كان لأحداث قابلة للوقوع إثر الحديث.

أما القسم الثاني فتغلب عليه الأفعال الماضية إذ ليس فيه إلا مضارعان لكنهما يدلان على المضي هما أيضًا لأنهما منفيان «لم يستخدم ــ لم يتجاوزهما»، لكنه في الجملة ماضي الرواية لا ماضي الانقضاء.

وهكذا تلتقي أحداث النص بقسميه في التعبير عن معنى مشترك هو معنى الصددية بمعنى التعبير عن أحداث كانت بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع بالإضافة إلى كونها كانت واقعة في الماضي ومتواصلة في مستقبل الزمان.

من برنامج المرجع إلى برنامج النص :

إن نجاح الرجل الحيري في مرافعته عن بلده وانتصاره على الوالي في مسألته لا يرجعان إلى بيانه الساحر وحجته الدامغة فحسب، بل يرجعان أيضًا إلى عوامل نصانية أخرى هي التي وطدت للرجل سبيل الخطاب المقنع الجميل.

فالملاحظ أولا أن الوالي الذّامّ لم يوصف لنا في المقدمة فبقي نكرة عندنا فلا نعرف عنه إلا كونه من ولاة الكوفة في عهد بني أمية، فالنص يسكت عن هوية الرجل ويلفت النظر إلى انتمائه إلى دولة معينة، فكأن الدولة هي الذامة هنا وهي المعاتبة (من الأدلة على ذلك الالتفات في الانتقال من ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة : فصنع لهم طعاما) ولكن الرجل الحيريّ وإن لم يُسَمّ فقد وصف في جملة حالية «وكان عاقلا ظريفًا»، فهو حسن التقدير واسع الدراية متجه إلى الصواب بمقتضى أنه

عاقل، وهو حذر، لبق، حسن الكلام بمقتضى أنه ظريف، فالوالي متقيد بالتزام «خارج عن نطاقه» بينما الرجل الحيريّ متحرر من كل قيد وإن كان هو أيضًا مقدما في النص على أنه فرد يتكلم باسم جماعة (ودليل ذلك التفات آخر في خاتمة النص في الانتقال من ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة، ولقد أحسنت صفة بلدك... فبارك الله لكم في بلدكم).

والملاحظ ثانيا أن الوالي نُسب إليه الذمّ ولم تُنسب إليه حُجة عليه، ولا مكّنه النص من فرصة لتقديم حجّة على ما عاب، أما الرجل الحيريّ فلم يذكر للحيرة عيبا هوّنه أو نقيصه هوّن خطبها، وكل ما هنالك أنه مدح بعناصر تردّ ضمنيًّا على حجج العيب المحتمل تصورها من قبل الوالي.

والملاحظ أخيرًا أن العلامات القليلة المحددة لموقف الوالي في النص تدل جميعها على أنه يدخل الرهان خاسرًا ومستعدًا مسبقا للتحول عن موقفه الأول.

تدخلاته		دلالاتها
1 ــ «وكان يذمّ الحيرة	←	توطين النفس على الذم بغير حجة ظاهرة.
2 ــ وبماذا تُمدح ؟	←	الاستفهام عن معاني المدح دون المبادرة بتقديم معان للذمّ.
3 ــ فكيف نعرف ما وصفتها به من الفضل ؟	←	البحث عن الحقيقة والإقرار ضمنيًّا باحتمال الخطا.
4 ــ لا والله، وقد أحسنت	←	الإقرار بصواب رأي الخصم والاقتناع بالخطا الشخصي في حقّه.

وكل ذلك دليل على أن النص «مبرمج» ليخدم فكرة نجاح الرجل المادح خدمة كاملة.

أما الأمير الذّام فقد تحول من المخاصمة في أول النص إلى المناصرة في آخره، إلا أنه قد أكد إعجابه أكثر مما أكد اقتناعه حيث قال :

أحسنت صفة بلدك ونصرته...

فأحسنت نُصرته... والخروج مما تضمنته..

بمعنى الخروج من القول إلى الفعل على ما التزمت به.

وفي هذا الكلام إعجاب من الأمير ـــ وهو متقبل مبرمج في النص ـــ بالكلام وبالنزعة الوطنية التي غلبت على الحيريّ وبالمدينة، لكن المتقبل غير المبرمج في النص وهو الدارس أو أي قارىء آخر محتمل، يعيش ذلك كله بما فيه من أقوال وأفعال في مستوى الكلام، فعودة الشق الثاني من النص على الشق الأول عنده من قبيل أخذ الكلام بعضه برقاب بعضه الآخر لغاية جمالية لا من قبيل تصحيح الدعوى بالحجة لغاية اقناعية.

وإذا كان في النص شيء خاص يستدعى التوضيح فإنما هو ذلك الغموض الذي تولد من ازدواج وظيفة الرجل الحيريّ ذلك أنه كان طرفًا في الكلام وطرفًا في الموضوع في نفس الوقت مردفا به ومعاضدًا له، فالكلام منسوب إليه وهو ذاته منسوب إلى الحيرة، وعلاقة الكلام به كعلاقته هو بموطنه إنما هي علاقة الجزء بالكل، فلما كان كلامه جميلا كان ظريفا وانضافت إلى الحيرة ميزة البيان فانسحب جمال الكلام على جمال الموضوع لكن اتصاف كلامه بالبيان أو بالجمال ـــ وهو يتكلم باسم المدينة ـــ لا ينفى تباين قيمة النص عن قيمة المرجع في العملية الأدبية أساسا بقدر ما يؤكد ضرورة الحذر من الخلط في الدرس بين القيمتين.

الفهــرس

تم طبع هذا الكتاب بالمطابع الموحدة
6 نهج عبد الرحمان عزام ـــ 1002 تونس
1992

في البدء كان النص ثم كان الكلام على النص. ثم تفاعلت الكتابات الابداعية والكتابات النقدية. واتسع علم النص. وكثر عمل النصوص.

ولمّا كان موضوع الآداب شيئا متغيرا ليس للصناعة فيه حدود بينة، ولا لآلياته قواعد متحجّرة، وتأبّى على العلم تقنين العملية الأدبية والسيطرة عليها سيطرة الرياضيات على مادتها، بقي عمل النصوص فوق العلم بها، وإن كان علماء النص أحرص الباحثين على النزعة العلمية وأحوجهم إلى الدعامة النظرية.

أمّا علم النص فلم يعرف تطورا إلّا في ظل النص : يحتكم إليه فيأخذ منه الأمثلة ويعدل في ضوئه المقولات. ذلك أن العودة إلى النص ميزان الثبات.

والتحاليل المجموعة في هذا الكتاب إن كانت تعلّق مشاريع النظر فإنها تثبت الخطى إليه وتوسّع الآمال المعلّقة عليه.

محمــد الهــادي الطــرابلســي :
أستاذ بكلية الآداب بمنوبة.
من جامعة تونس للآداب والفنون والعلوم الانسانية.
رئيس تحرير «حوليات الجامعة التونسيّة»

صدر له ــ عدا مقالاته بالدوريّات العلمية التونسية والأجنبيّة :

ــ كتاب خصائص الأسلوب في «الشوقيات» 1981.

ــ كتاب بحوث في النص الأدبي 1988.

وبالاشتراك :

ــ كتاب الشّرط في القرآن، 1980، والكتاب نفسه منقّحا 1985

ــ تحقيق ديوان عبد الكريم القيسي الاندلسي، 1988.

ISBN : 9973 - 703 - 17 - 0 (Ed. Complète)
ISBN : 9973 - 703 - 22 - 7 (n° du volume)